

Zagreb, 2013.
Sveučilište u Zagrebu
FILOZOFSKI FAKULTET

Dolores Soldo

**KONCEPCIJA ŽENE U DRAMI *GOSPODA
GLEMBAJEVI* MIROSLAVA KRLEŽE**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:
Dr. sc. Julijana Matanović, izv. prof.

Zagreb, 2013.

SAŽETAK

Tematika muško-ženskih odnosa i žene uopće jedna je od prepoznatljivih Krležinih literarnih modusa i stoga iziskuje neprestano nova čitanja i *pobuđuje označavanja drukčijih smislova* (Hirsh). U našem diplomskom radu koncentrirat ćemo se na opis žene u drami *Gospoda Glembajevi*. Poći ćemo od interpretativno ovjerene ocjene kako su ženski likovi – ključni akteri radnje – stereotipno obojeni. Počevši od poetike cjelokupnog glembajevskog dramskog ciklusa, detaljnije ćemo analizirati lik Charlotte Castelli-Glembay i barunice Zygmuntowicz Beatrix, odnosno, sestre Angelice. Čitanje će se temeljiti na opisu Krležinih dramskih postupaka te na pojedinačnim karakterizacijama spomenutih ženskih likova. U istraživanje će biti uključena dosadašnja kritička razmatranja koja se uglavnom temelje na psihoanalitičkim tezama Sigmunda Freuda i filozofskim poimanjima žene u duhu Friedricha Nietzschea, Otta Weiningera i Arthura Schopenhauera. Zasigurno za ovakav pogled na žene najveća Krležina inspiracija jest Weiningerova teza o *ženi majci* i *ženi bludnici* opisana u velikoj studiji *Spol i karakter*.

Tumačenje će iznova potvrditi da su barunica Castelli i sestra Angelika karakterno potpuno suprotni likovi; prva je *bludnica*, druga je *svetica* (zauzima mjesto Leonove majke). Na toj opreci i grade središnji lik drame, Leonea Glembaya. Dok je Charlotta konstruirana kao tip *fatalne žene* koja u potpunosti uništava muški svijet, bilo da je isti vezan uz Leonea ili pak njegova oca Ignjata, Angelica postaje njegovom zaštitnicom, u najboljem smislu *majkom* i *njegovateljicom* koja taj isti svijet ponovno gradi. Dakle, s jedne je strane Charlotta realizirana u duhu Weiningerove žene *bludnice* koja se u potpunosti afirmira tijelom, a s druge je strane Krleža u liku sestre Angelice literarizirao jedan od onih ženskih likova koji funkcioniraju kao žene majke, odnosno Djevice Marije.

SUMMARY

The subject matter of male and female relationships and the subject of a woman in general, are recognisable Krleža's literary modes. Therefore, they constantly require re-reading and *awaken denoting of different meanings* (Hirsch). In our graduation thesis we will concentrate on the description of a woman in the play *The Glembay's*. We start with an interpretatively verified mark that stereotypically colours the female roles – the plot protagonists. Starting with the poetry of the entire Glembay drama cycle, we will analyse the characters of Charlotte Castelli-Glembay and baroness Zygmuntowicz Beatrix, or sister Angelica. Reading will be based on the description of Krleža's dramatic techniques and on the individual characterisations of the above mentioned female characters. The past critical studies will be introduced in the research and they are mostly based on psychoanalytical thesis of Sigmund Freud and philosophical considerations of a woman in the spirit of Friedrich Nietzsche, Otto Weininger and Arthur Schopenhauer. Undoubtedly the biggest Krleža's inspiration for such an outlook on women is Weininger's thesis about a *mother woman* and a *harlot woman* described in his big study *Gender and character*.

The interpretation will confirm again that the baroness Castelli and sister Angelica are two completely opposite characters; the first one is a *harlot*, the other one is a *saint* (taking the position of Leon's mother). The central character of the play, Leone Glembay, was made on the basis of this opposition. While Charlotte was made as a type of *femme fatale*, who completely destroys the male world, no matter if it is connected with Leone or his father Ignjat, Angelica becomes his patroness, and at her best a *mother* and a *nurse* who re-builds the same world. On the one hand, Charlotte was described in the spirit of Weininger's *harlot woman*, completely established with her body. On the other hand, in the character of sister Angelica, Krleža described one of those female characters who function as women mothers, or versions of Virgin Mary.

KLJUČNE RIJEČI: Krleža, koncepcija, lik, drama, žena, majka, bludnica, Schopenhauer, Nietzsche, Weininger, Freud.

KEY WORDS: Krleža, a conception, a character, drama, a woman, a mother, a harlot, Schopenhauer, Nietzsche, Weininger, Freud.

SADRŽAJ

SAŽETAK

SUMMARY

KLJUČNE RIJEČI

KEY WORDS

UVOD.....	1
1. Uvodno.....	1
1.1. Osvrt na izabrane rasprave.....	4
1. UTJECAJ FILOZOFIJE I PSIHOLOGIJE NA KRLEŽINU KONCEPCIJU ŽENE.....	7
1.1. Arthur Schopenhauer: Žena podložna Muškarcu.....	7
1.2. Friedrich Nietzsche: <i>Žena-Mačka</i>	8
1.3. Otto Weininger: Majka, Bludnica i Ljubavnica.....	10
1.4. Sigmund Freud: muškarčeva nadmoć suprega.....	12
2. POGLEDI IZ ŽENSKJE PERSPEKTIVE.....	14
2.1. Žene u borbi za ravnopravnost.....	14
2.2. Žensko stanje uma Virginije Woolf.....	15
2.3. Simone de Beauvoir: kako postati ženom.....	17
3. POSTUPCI U STVARANJU CHARLOTTINA I ANGELIKINA IDENTITETA.....	19
3.1. Ciklus o Glembajevima.....	19
3.2. Krležina <i>femme fatale</i> kao produkt svoga vremena.....	24
3.3. Stereotipni prikaz kao polazište u interpretaciji barunice Castelli i sestre Angelike.....	26

4. BARUNICA CHARLOTTA CASTELLI GLEMBAY.....	31
4.1. Od bijedne djevojčice do barunice.....	31
4.2. Životni moto i Charlottina biološka odrednica.....	33
4.3. Barunica Castelli i Ignjat Glembay.....	36
4.4. Leone u potpunom razotkrivanju barunice.....	37
4.5. Suvremenost barunice Castelli.....	44
5. BARUNICA ZYGMUNTOWICZ BEATRIX – SESTRA ANGELIKA.....	45
5.1. Tjelesni i duševni portret sestre Angelike.....	45
5.2. Leoneova <i>liječnica, ispovjednica i majka</i>	47
6. TRAGIČNE SUDBINE FANIKE CANJEG I PROLETERKE RUPERTOVE.....	52
ZAKLJUČAK.....	54
LITERATURA.....	57

UVOD

1. Uvodno

Promatramo li lik žene u našoj literaturi, trebamo obratiti pozornost na sociološku i književno-povijesnu situaciju. Svako književno razdoblje sa sobom donosi različite pristupe koji se odnose i na ženske likove. Kako se predstavljao problem ženskog lika u hrvatskoj književnosti kao i o njezinomu dostojanstvu, iznio je Božidar Petrač¹ u svojoj sažetoj studiji o liku žene u hrvatskoj književnosti. Autor će istaknuti da se do sredine 19. stoljeća kod nas razvijala ideja o muškarcu kao ratniku, odnosno žena je bila njegova predodžba. S jedne strane, predstavljala je vjernu suprugu i majku, a s druge strane nevjernu ljubavnicu. U pogledu ženskih likova, događaju se velike promjene pojavom realističkog romana, u kojem se kroz fabulu, likove i naraciju oblikuje individualna ženska sudbina, ne više prema predodžbi muškarca, već prema ženi kao samostalnoj individui. Marijansko iskustvo u hrvatskoj književnosti do 19. stoljeća zauzima posebno mjesto. Marija, kao žena, majka i Djevica predstavlja znak prepoznavanja vjerske privrženosti i oličenje idealnog vječnog ženskog elementa koje bi svaka žena barem dijelom trebala posjedovati.

U kakvom se sve okviru mogla pojaviti žena u hrvatskoj književnoj kulturi istraživala je i Dunja Fališevac² u svojoj iscrpnoj studiji. U hrvatskoj srednjovjekovnoj kulturi žensko se biće javlja samo kao objekt, sporedni, pasivni lik. Razlog tomu je antička tradicija po kojem je žena demonska zavodnica koja muškarcu uništava uzvišene ciljeve, grabi mu dušu i odvlači ga k vragu. Jedini pozitivni lik koji se javlja u tom razdoblju jest lik Bogorodice, u brojnim Marijinim čudesima. I Božidar Petrač će istaknuti kako postoje dvije osnovne teme značajne za sva razdoblja unutar hrvatske književnosti, a one se vežu uz majčinstvo, odnosno lik žene kao majke i tema Majke Božje, Isusove Majke, Djevice Marije. Marija kao lik predstavlja početak vječnog saveza Boga i čovjeka. Crkva ženu promatra prije svega kao majku pa onda kao suprugu. Žena svojom moralnom snagom čuva ljudsko biće, a Bog joj povjerava takav zadatak jer se

¹ Usp. Božidar Petrač: *Lik žene u hrvatskoj književnosti* u Bogoslovska smotra, Vol. 60, br. 3-4, Zagreb, 1991, str. 348.-354.

² Usp. Dunja Fališevac: *Žena u hrvatskoj književnoj kulturi (od 16. do 18. stoljeća)*, Gordogan, 41-42/16-17, 1995.-1996., str. 123.-146.

njezina duhovna snaga ujedinjuje sa sviješću. Zbog velikog duhovnog i fizičkog značenja majčinstva koje se očituje u davanju ljubavi, humanosti i mira, posve je logično što je lik žene kao majke u potpunosti prisutan u hrvatskoj književnosti.

U novijoj hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća ženski lik ne ovisi o koncepciji razdoblja već o nakanama svakog pojedinog pisca. Unatoč tomu, Božidar Petrač ističe dva osnovna potpuno različita tipa ženskih likova. S jedne strane, u odnosu na tradiciju nastavlja se tip žene majke koji se nastoji sačuvati i promicati nacionalni karakter, vrijednost obitelji, a s druge strane, po uzoru na europsku i svjetsku literaturu, pojavljuje se tip fatalne žene – *femme fatale*.

U ovom kratkom pregledu možemo istaknuti kako je proces uključivanja žene u hrvatsku književnu kulturu tekao sporije nego što se moglo očekivati, ali je značajna činjenica što je fizički lik žene bio predmetom hrvatske književnosti od njezinih samih početaka pa sve do današnjih dana. U ovom kontekstu promatramo i ciklus o Glembajevima, Krležinu genealošku dramsku trilogiju. Ono što je mene posebno zaintrigiralo jest način kojim Krleža, kao umjetnik i intelektualac, doživljava i shodno tome i opisuje svoje ženske likove. U ovom ću se radu prvenstveno baviti načinom i postupkom kreiranja spomenutih. Naime, čitajući Krležine drame, ali i romane, primijetila sam među njima neobičnu sličnost i međusobnu povezanost. Budući da ću se baviti dramom *Gospoda Glembajevi*, glavni će se dio rada odnositi na analizu barunice Castelli-Glembay i sestre Angelike. Također ću nastojati prikazati relevantne utjecaje i okolnosti koje su doprinijele njihovim posebnostima. Iako je tema žene i njezinoga odnosa s muškarcima jedna od prepoznatljivih Krležinih literarnih modusa i stoga iziskuje temeljitije proučavanje, ono je u nas bilo donedavno zanemarivano, gotovo uvijek promatrano „iz drugog plana“. Tematika ljubavi, braka, bračne nevjere i seksualnih odnosa u Krležinom dramskom opusu sporadično se provlači u sklopu analiza istoga, usredotočujući se uglavnom na interpretacije muških likova kao njegovih relevantnih subjekata. U pojedinačnim interpretacijama barunice Castelli i sestre Angelike pokušat će se odgovoriti na čemu počiva ljubavna logika predočena u spomenutoj drami, odnosno rasvijetlit će se Krležina antropologija ljubavnog odnosa. Pokazat će se da govor spomenutih junakinja nije moguć bez govora muškog lika. Leone Glembay u najvećoj mjeri i konstruira barunicu Castelli i sestru Angeliku. U našim

tumačenjima doći ćemo do elemenata podsvjesnog i nagonskog koji ukazuju na Krležinu izravnu povezanost sa psihologijom 20. stoljeća, odnosno sa psihoanalitičkim tezama Sigmunda Freuda.

Krležinom koncipiranju žene kao *ženke*, suprotstaviti ćemo poglede Virginije Woolf i Simone de Beauvoir koje su hrabro preispitivale dugovječni mit o ženskoj podložnosti u odnosu na muškarca, tražeći nove poglede i pristupe književnom djelu. Naime, Krleža je svoje ženske junakinje formirao na način da im tijelo postaje primarnom oznakom. S druge strane, muški lik razmišlja konstantno o *ženki* te ona u potpunosti zaokuplja njegov emocionalni prostor. Dakle, Krležina žena jest *ženka*, primarno obilježena svojom biološkom, tjelesnom odrednicom, a žudnja muškarca za ženskim tijelom u potpunosti određuje koncepciju žene kao *ženke*, čije tijelo postaje osnovnim načinom vještog manipuliranja.

Nadalje, proučavanje Krležinih junakinja ne može zaobići djela velikih filozofa poput Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschea i Otta Weiningera, čiji se zapisi i uopće mišljenja o ženama u velikom segmentu poklapaju. Dosadašnjoj kritici je opće poznata Krležina forma *fatalne žene* s funkcijom žene ljubavnice. Novija studija Nives Trive³ koja se bavi koncepcijom žene u prozi Miroslava Krleže, dovodi u vezu Krležu i Weiningera, odnosno Krležina *barunica Castelli* jest literarizacija Weiningerove *žene bludnice*. U našem ćemo radu do kraja potvrditi Weiningerovu podjelu te okarakterizirati *Angeliku* kao njegovu inačicu *žene majke*.

Najprije ćemo raspravu započeti utjecajem filozofije Friedricha Nietzschea, Arthura Schopenhauera i Otta Weiningera te psihoanalize Sigmunda Freuda na Krležinu koncepciju žene. Na njihove analize ćemo se u radu i pozivati smatrajući ih važnom poveznicom u kreiranju ženskih likova Krležine drame. Stoga će spomenutim poglavljima biti riječi o Schopenhauerovu viđenju žene kao *drugog* spola, Nietzscheanskoj *ženi – mački* i u konačnici, Weiningerovoj podjeli ženskog roda na *ženu – majku* i *ženu – bludnicu* koja je u potpunosti prenesena na sestru Angeliku i barunicu Castelli. U konačnici, slijedi dio u kojemu ćemo iznijeti utjecaj Freudove psihoanalize na Krležine dramske postupke.

³ Nives Triva: *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Anne Borongay*. Doktorski rad, Zagreb 2012.

Nakon toga dolazimo do poglavlja u kojemu donosimo poglede iz ženske perspektive. Feminističke aspekte Virginije Woolf i Simone de Beauvoir suprotstaviti ćemo spomenutim filozofskim i psihoanalitičkim koncepcijama žene.

U posljednjem poglavlju prvog dijela rada ukazat ćemo na koje je načine Krleža stvarao identitete barunice Castelli i sestre Angelike. Najprije je potrebno dati sažeti prikaz ciklusa o Glembajevima te objasniti društvenu i kulturnu klimu onoga vremena koja je Krležin pristup učinila apsolutno patrijarhalnim. Objasniti ćemo značenje i pojam *genealogije* koji je ključan u razumijevanju spomenutog dramskog ciklusa. Govorit ćemo o *fatalnim ženama* u književnosti 19. i 20. stoljeća te prikazati tko su one uopće i kakvu ulogu imaju u Krležinoj drami. Posljednje poglavlje dovodi nas do stereotipnog prikaza koje predstavlja polazište u pojedinačnim interpretacijama Krležinih ženskih junakinja. U drugom dijelu rada slijede pojedinačne interpretacije barunice Castelli i sestre Angelike u kojima ćemo dokazati našu pretpostavku kako su obje inačice Weiningerove *žene bludnice* i *žene majke*.

1.1. Osvrt na izabrane rasprave

Potrebno je navesti i pregled specifičnih razmatranja o Krležinim ženskim junakinjama, kratko iznesen u postojećem korpusu književno kritičke obrade. Šime Vučetić⁴ naziva barunicu Castelli *stupom glembajevskog braka i familije*, „*demonskom ženom*“, *visokom damom parvenijskog, tajnovitog porijekla*. Nakon kratkog opisa navodi sve Charlottine karakteristike opisane u uvodnom dijelu proznog opusa o Glembajevima. Sestru Angeliku⁵ pak opisuje kao *nesretnu ženu, što je navukavši habit, u karitativnosamaritanskom djelovanju tražila smisao života, mir i sreću (...)* *Sa svojom samaritanskom toplinom, brižnošću i na distanci od svjetovne buke i drame, ona je prividno podnošljivo čeljade, ali, u glembajevskoj drami se stvarno pokazuje bespomoćnom egzistencijom. Njezina riječ biva dekorativnom, ona stoji kao voštani kip, kao svijetla pokretna lutka (...)* I Šime Vučetić smatra muško-ženske odnose glavnom

⁴ Šime Vučetić: *Krležino književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo 1958., str. 180.

⁵ o.c., str. 183.

Krležinom preokupacijom⁶, navodeći kako Krleža daje stvarnu sliku braka i bračnih odnosa, a ona se odnosi na mržnju, deformacije, mučenja, mistifikacije, varanja, ona je prostor kriminalnih i perverzih ispada.

Miroslav Vaupotić⁷ barunicu pak opisuje kao ženu *tobožnjeg plemenitog karitativnog odnosa za bližnje, ženu impulzivne senzualne prirode, ženu nimfomanku*, a sestru Angeliku vidi kao ženu *intuitivne prirode*, dajući joj prostora samo u svrhu opisa Leonea Glembaya. Interpretirajući muško-ženske odnose u Krležinoj noveli *Ljubav Marcela Faber-Fabrizyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*, Branimir Donat⁸ naglašava koliko je pojam erosa u shvaćanju takvih odnosa važan. Laura je, iako posve drugačija, ipak bliska barunici Castelli. Obje su erotski objekti čežnje. Preko njih se očituje problem *fatalnosti* tijela. Darko Gašparović⁹ barunicu Castelli obilježava kao *organsku nimfomanku, ljubavnicu oca Silberbrandta i bivšu Leoneovu ljubavnicu prema kojemu osjeća neku vrstu bolesno sentimentalne privlačnosti koja na kraju prerasta u životinjsku mržnju*. Boris Senker¹⁰ ju vidi kao *senzualnu, egocentričnu i narcisoidnu* ženu, nošenu *dubokim i nejasnim elanom čežnje* i dosljedno vođenu samo *unutarnjim zakonom vlastitog tjelesnog nagona*.

Ljiljana Ina Gjurgjan¹¹ također ističe Krležinu zarobljenost klišejima i stereotipima u pogledu ženskih likova. Krleža ostaje usredotočen na prikaz muško-ženskih odnosa koji su zapravo borba za prevlast. Funkcija bilo koje Krležine junakinje u drami jest *karnevaleskna* i služi tome da nam prikaže *krajnje konzekvencije moralnog propadanja Glembajevih*.

Uspoređujući Faulknerov ciklus o Snopesima i Krležin o Glembajevima, Biljana Oklopčić¹² ističe kako spomenuti autori dijele sličan pristup ženskim likovima, a isti je temeljen na *stereotipnom prikazu žene jer je definiran binaristički obojanim pojmovljem*

⁶ o.c., str. 204.

⁷ Miroslav Vaupotić: *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb 1974., str. 346.

⁸ Usp. Branimir Donat: *O Miroslavu Krleži još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb 2002., str. 299.-306.

⁹ Usp. Darko Gašparović: *Dramski ciklus Glembajevi danas* u *Dramatica krležiana*, Biblioteka Prolog, Zagreb, 1989., str. 115.-150.

¹⁰ Boris Senker: *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996., str. 26.

¹¹ Usp. Ljiljana Ina Gjurgjan: *Od Eve do Laure* u Dani hvarskog kazališta/Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća, HAZU, Zagreb – Split 2004., str. 311.-319.

¹² Usp. Biljana Oklopčić: *Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay* u *Fluminensia*, god. 20. (2008.), br. 1, str. 111.-115.

muške mizogine retorike. Barunicu Castelli autorica vidi kao *nietzscheansku ženu-mačku* koja supostoji kao muškarčeva nadopuna, posjed, vlasništvo i kako je bit njezina postojanja potpuno gubljenje sebe, svojeg karaktera, svojeg *ja*. Složit ćemo se s pretpostavkom kako su Krležine junakinje stereotipno obojene, no ipak ne s činjenicom kako je bit postojanja Krležinih ženskih likova gubljenje sebe. Iako je analizirao Krležine romane Stanko Lasić¹³ daje možda precizniju sintezu o Krležinim junakinjama. Barunica Castelli u traganju za srećom i smislom postaje preljubnicom. Ona je zato autentična, zanima ju prava vrijednost i stoga dobro zna težinu okova društva i vremena. Iako je pobijeđena i propada tragično, u ljudima s kojima živi, ostavlja neizbrisiv trag. Sigurno je fatalna, ali istodobno i senzualna, snažna jer je bez iluzija, ali i krhka jer je nošena čudnim čežnjama. Krležine žene stoga i privlače, jer su *nepredvidive, zagonetne, tamne i opasne, vode na nepoznate putove*. U našem slučaju su i Charlotta i Angelika bez čvrstog uporišta – nemaju svoje obitelji, svoju zemlju, one su vječne *putnice*. *Pokvarenost svijeta nije ugušila njihovu sposobnost doživljavanja. Suprotno. Odbacuju „muški svijet“ i njegove preokupacije da bi se bavile bitnim: istinskim i skrivenim životom tijela i duha. Zato ove junakinje ne gube sebe, svoj karakter i svoju samobitnost, već ostaju sebi dosljednima.*

¹³ Stanko Lasić: *Krleža: Kronologija života i rada*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982., str. 94.

1. UTJECAJ FILOZIJE I PSIHOLOGIJE NA KRLEŽINU KONCEPCIJU ŽENE

1. 1. Arthur Schopenhauer: Žena podložna Muškarcu

Predrag Matvejević¹⁴ u *Razgovorima s Krležom* navodi Krležinu izravnu povezanost s Arthurom Schopenhauerom. Smatravši Schopenhauerov način *smionim* i *prodornim*, Krleža se složio s ocjenama ženskog roda koje su izravno vidljive u gotovo svim piščevim dramama. Poput većine filozofa onoga vremena i Schopenhauer je razvio krajnje negativna razmišljanja o ženskom rodu koje je uvijek podređeno muškome. O tomu najviše progovara u eseju *O ženama*¹⁵. Žensko tijelo nazvao je *patuljastim*, *kratkonogim*, *širokih bokova*, što se nikako ne može nazivati lijepim. Stoga ženina uloga ne može biti ni tjelesne ni duhovne naravi. Žene su *djetinjaste* i *budalaste*, a jedino u čemu mogu biti učinkovite jest čuvanje i odgajanje djece. Smatrajući da je cilj ženskog postojanja isključivo u traženju i napose u osvajanju nekog muškarca, ovdje možemo uočiti izravan pristup u kreiranju barunice Castelli. Haljina, cipelice, ples, zavođenje postaju jedinim mogućim sredstvima pomoću kojih će žena pronaći muža. To i može biti istina, ali nadovezala bih se da ta sredstva posebno djeluju na određenu vrstu muškaraca. Nadalje, Schopenhauer smatra kako se muškarac umno razvija do svoje dvadeset i osme godine, a kod žena taj proces završava u osamnaestoj godini. Dakle, žene ostaju cijelog svog života na razini adolescenata. Iako većina Krležinih žena po prirodi nema razvijen razum, ipak je u *Gospodi Glembajevima* naglašena etička i erotična inteligencija sestre Angelike i barunice Castelli. S druge strane, ono što čini baruničin karakter jest Schopenhauerova teza kako je u žena razvijeno *lukavstvo*, *podmuklost*, *instinktivno laganje* i *pretvaranje*. Stoga je i prirodno da je žena nevjerna, sklona izdaji, nezahvalna, u krajnjem smislu amoralna.

Žena je dakle, *zaostali*, *drugi spol* te ju stoga i ne treba poštivati niti obožavati. Ovdje Schopenhauer prirodno dolazi do zaključka kako je logično mjesto koje pripada svakoj ženi ono podložno muškarcu. Takva, subordinirana žena ne smije i ne treba biti

¹⁴ Predrag Matvejević: *Razgovori s Krležom*, Naprijed, Zagreb 1971., str. 123.

¹⁵ Arthur Schopenhauer: *O ženama*, prev. Viktor D. Sonnenfeld, Koprivnica 1922. u Nives Triva: *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Anne Borongay*. Doktorski rad, Zagreb 2012., str. 13.-16.

damom, ona mora biti domaćicom, odgojenom za potrebe kućanstva i uvijek joj je potreban gospodar. Iz ove se teze razvila i Krležina ideja o barunici kao *domaćici javnosti*. Rekla bih, poigravanje i nadopunjavanje Schopenhaurovih teza. Dakle, i barunica i sestra Angelika se jasno uklapaju u ovakvu viziju žene.

1. 2. Friedrich Nietzsche: *Žena - Mačka*

*Crna odjeća i šutnja svaku ženu oblače – pristojno.*¹⁶

Baveći se dugo vječnim i zagonetnim problemom odnosa između spolova, Nietzsche jasno iznosi svoju filozofiju u knjizi *Tako je govorio Zaratustra*¹⁷. Iako je svoje teze iznio čvrstim utjecajem Schopenhauera, Friedrich Nietzsche smatra da svaki intelektualni muškarac mora znati da između spolova postoji *vječna neprijateljska napetost*, neka vrsta ponora i nepremostivosti. I za njega je žena dakako inferiorna, nečasna, površna i neobuzdana. Muškarac je u svojim pogledima ozbiljan, u svojim nakanama čvrst i stoga želi *opasnost i igru*, odnosno ženu vidi kao vrlo opasnu igračku. No, nije riječ o bilo kakvoj igrački, već onoj otmjenoj, ugladenoj, rijetkoj. Srednjovjekovna teza o muškarcu kao ratniku ovdje dobiva svoj vrhunac – muškarac treba biti odgajan za rat, a žena je tu da ga nakon toga smiri i bude nekom vrstom njegova odmora. Za razliku od Schopenhauera, žena ipak *može naslutiti snagu muškog uma*, ali ju nikada ne može razumjeti. Baš zato što je žena *finija, krhkija*, što je poput igračke, ne može ju ni muškarac do kraja razumjeti. Naprosto mora ju shvatiti kao *zagonetku*. Ipak, i u tome Nietzsche vidi rješenje. Zagonetka žene jednostavno se rješava trudnoćom. Dalo bi se raspravljati o tome jesu li Krležine žene načelno majke, ali sestra Angelika u drami jedino tako funkcionira. Ona nije majka u pravom smislu riječi, ali s pravom zauzima mjesto Leonove majke, što će se kasnije u radu argumentirati. Svoje stavove o braku Nietzsche izražava u poglavlju *O djetetu i braku*. Ne slaže se o ideji da takvu zajednicu između muškarca i žene nazivamo brakom. Za njega su to prostori otuđenosti, nemira, pretvaranja, što se u potpunosti prenijelo na Krležino opisivanje bračnih odnosa u većini

¹⁶ Friedrich Nietzsche: *S onu stranu dobra i zla*, AGM, Zagreb 2002., str. 186.

¹⁷ Usp. Friedrich Nietzsche: *Tako je govorio Zaratustra: Knjiga za svakoga i ni za koga*, prev. Danko Grlić, Mladost, Zagreb 1980., str. 58.-160.

njegovih drama. Možda i osnovni problem u *Glembajevima* jest otuđenje i propadanje obitelji, a shodno tomu i bračne zajednice kao takve. Krležini supružnici i jesu potpuni stranci, oni su poput divljih životinja koje grabe, otimaju, vrebaju, varaju. Ovdje Nietzsche negira i *ljubav*, smatrajući je *kratkom ludosti*, a žene *guskama* koje u toj ludosti nemaju nikakva prava.

Nadalje, svoje stavove o ženama Friedrich Nietzsche nastavlja tumačiti u svojoj *filozofiji budućnosti*¹⁸ smatrajući kako bi najgori napredak za *opće poružnjenje Europe* bio ženi dati emancipaciju. Upravo je *ljubav* temelj iz kojeg Nietzsche gradi svoju filozofiju budućnosti, smatrajući kako se ona nalazi *s onu stranu dobra i zla*. Ženama ovdje nije posvetio čitavo poglavlje, već sporadično umeće svoje stavove, pozivajući se na velike mislioce, znanstvenike i ratnike.

Imajući tako mnogo razloga za stid, žene su sitničave, površne, neobuzdane i ne mogu se baviti znanošću. Muškarci trebaju proučavati njihova druženja s djecom. U protivnom, doći će do katastrofe. Kaže Nietzsche, *jao nama ako žena temeljito i načelno počne zaboravljati svoju lukavost i umijeće ljupkosti, igre, rastjerivanja briga, svoju finu spretnost u odnosu na ugodne požude*. Dakle, žena nije stvorena da bi ukrašavala znanost, već jedino sebe, što Nietzsche naziva *vječno ženskim elementom*. Zanimljiva je njegova teza i o tome da nisu muškarci oni koji preziru žene, upravo su *žene* najgori neprijatelji *ženama*. Muškarci su naspram žena kao naspram *ptica, ali moraju ih zaključati da ne bi odletjele*. Nietzsche zaključuje kako svaki muškarac ženu mora shvatiti kao svoje vlasništvo, *kao nešto što je predodređeno za podložnost i u njoj postaje savršeno*. Strah je *najženstveniji instinkt*, ako ženi damo sva prava, ona više neće biti ženstvena. Žena se štedi, štiti, zbrinjava i održava poput nježne kućne životinje, a svako uzdizanje do općeg obrazovanja u suštini je njezino ponižavanje. Moć i utjecajnost žene u svijetu ovisi isključivo o snazi njezine volje, a ne o učiteljima. Grabežljivost, gipkost, tigrovska kandža, naivnost u egoizmu, neodgojivost i unutrašnja divljina ženu čine opasnom i lijepom *mačkom*. Tu divlju, lukavu i neustrašivu ženu – *mačku*, Krleža je najbolje oslikao u Charlottinu liku.

¹⁸ Usp. Friedrich Nietzsche: *S onu stranu dobra i zla*, AGM, Zagreb 2002., str. 183.-193.

1. 3. Otto Weininger: Majka, Bludnica i Ljubavnica

*Potpuno ženstveno biće ne poznaje niti logički ni moralni imperativ, a riječ zakon, riječ dužnost – dužnost prema samom sebi – jest riječ koja mu zvuči potpuno strano. Prema tome možemo na kraju opravdano zaključiti da je lišeno i nadčulne ličnosti. Apsolutna žena nema dušu.*¹⁹

Govoreći o muškoj i ženskoj psihologiji, Otto Weininger²⁰ ovom tezom i započinje svoje istraživanje spola i karaktera. Navodi kako su mnoge istočne, ali i zapadne kulture od pamtivijeka osporavale ženu kao biće vrijedno i jednako muškarcu. Poziva se na kinesku kulturu, na zemlje islamske vjeroispovijesti te u konačnici na radove Aristotela, Augusta Strindberga, Henrika Ibsena. Žena dakle, nema karaktera. Karakter je jedino i isključivo svojstvo muškarca. Psihičku bestidnost objašnjava činjenicom što se žena uvijek izjada i isplače pred drugima kad traži njihovo sažaljenje. Kad plače, žena uvijek plače s drugima s kojima se u mislima žali na svoju patnju. Ona čini sebe objektom sažalijevanja drugih. U takvo sažalijevanje same sebe, jecanje i ridanje, vjerovao je i Schopenhauer. S druge strane u muškom sažaljenju uvijek ima postidjenosti, osjećaja krivnje. Jedno je dakle, *nametljivo*, a drugo *skriveno*. Nadalje, žene nemaju vlastite vrijednosti. One će uvijek nastojati da drugi za njima žude i dive im se te tako postanu objekt njihovog ocjenjivanja i steknu vrijednost za druge pred drugima. Svoju vrijednost žene određuju prema drugim stvarima, *prema svom novcu i imanju, prema broju i raskoši svojih haljina, rang u svojoj loži u kazalištu, svojoj djeci*, ali ponajviše po svome mužu, svome obožavatelju. Tezu o tome kako žena nema dušu, Weininger zaključuje iznoseći svoje stavove o amoralnosti žene. Reći će da se najbolje vidi koliko je žena amoralna, iz toga što smjesti zaboravlja učinjenu razvratnost, a muškarac koji se primio njezinog odgoja, na to ju uvijek iznova mora podsjećati. Upozorava Weininger, kako je muškarac zbog ženine vrsne lažljivosti, u mogućnosti zaista povjerovati u takvu obmanu. No što se događa sa ženama koje su bez duše, koje nemaju volju, koje su amoralne, koje nemaju karaktera? Kako će one onda razumjeti

¹⁹ Otto Weininger: *Spol i karakter*, Euroknjiga, Zagreb 2008., str. 243.

²⁰ Usp., o.c., str. 243.-274.

moralnog, karakternog i savjesnog muškarca? Možda je na ova pitanja Otto Weininger najbolje odgovorio u poglavlju *Majčinstvo i prostitucija*²¹ koje će za našu temu biti najzanimljivije. Govoreći o dosadašnjim razmatranjima o ženama, autor se ograđuje, iznoseći kako se prethodne karakteristike odnose na *žene općenito*. Da bismo mogli govoriti o posebnoj ženskoj karakterologiji potrebno je izdvojiti jedan antipodni par žena. Kaže, Weininger, svemu ružnome i odvratnome što je prigovorio ženama, suprotstaviti će se žena kao *majka*. Suprotan tip *majci* je *bludnica*. Ipak, moramo uzeti u obzir činjenicu da svaka žena u sebi ima oba tipa, samo je jedan više, a drugi manje izražen. Ovdje govorimo o tipovima *majke* i *bludnice*. Ako žene shvaćamo kao bludnice, jesu li one i *ljubavnice*? Ljubavnice su za austrijskog filozofa grupe žena koje se nalaze otprilike na sredini između ovih spomenutih krajnosti, one su *međuoblik* majke i bludnice. Pojam majčinstva se ne odnosi samo na ženu koja je rodila, on ima puno dublje značenje.

Dakle, majčinstvo i prostitucija su dvije potpuno suprotne krajnosti – uglavnom, majka ima puno djece, ljubavnica manje, a bludnica je sterilna. No nisu bludnice samo djevojke koje stoje na ulici i prodaju svoje tijelo. Riječ je dakako o mnogim udanim ženama koje bi se svrstale u ovu kategoriju. Nesumnjivo smo analizirajući Krležinu koncepciju žene došli do odjeka Weiningerovih teza o kategoriji žene majke i žene bludnice, odnosno ljubavnice. Muškarčeva duhovna nadmoć je inferiorna nad ženama kao isključivo seksualnim bićima. Pri analizi barunice Castelli i sestre Angelike pozivat ćemo se na Weiningerovu tezu koja će u drugom dijelu rada biti dodatno argumentirana.

²¹ Usp., o.c., str. 275.-302.

1.4. Sigmund Freud: muškarčeva nadmoć superega

Kad je početkom 20. stoljeća objavljena značajna psihološka studija Sigmunda Freuda o snovima²², nije čudo da je trajno djelovala na Krležine literarne postupke. Koliko je tumačenje snova i san kao takav važan u Krležinom pristupu iznio je i Miloš Jevtić u najnovijem izdanju razgovora s Krležom. Tvrdi Freud kako su naši snovi produkti svega što podsvjesno želimo. U našoj su podsvijesti skriveni često bolesni i izopačeni nagoni. Krleža je smatrao kako čovjek svjesno sanja, luta, govori i misli, bez obzira koliko mučni ili mračni snovi bili. Iako dobrim dijelom kritizira Freudov pristup snovima, postupci svjesnog i nesvjesnog u Krleže su trajno uočljivi.²³

S druge strane, Freudova podjela na duhovno i tjelesno vidljiva je u gotovo svim Krležinim dramskim postupcima. Ono što čini osnovnu razliku između muškarca i žene jest *tijelo*. Pri freudističkoj dihotomiji muškarac bi činio *duh*, a žena *tijelo*. Patrijarhalno društvo, koje je ostalo neminovnim i do danas, vidi tijelo jedinim segmentom koji ženu čini ženom. U novijim čitanjima psihoanalize²⁴, žena se tako može shvatiti i kao *maternica*. Pod čvrstim utjecajem Nietzscheove *žene – mačke*, dakle, životinje koja vreba i podmuklo čeka zgrabiti muškarca svojim kandžama, Krleža označava ženu - *ženkom*. Muškarac se s druge strane lako i prepušta ženki, on ju čak i traži, neprestano očekuje i to samo kako bi zadovoljio najniže tjelesne porive. Budući da je ženka izrazito tjelesno motivirana, ona može posjedovati isključivo erotsku inteligenciju.

Sigmund Freud osnovnu razliku između spolova naglašava već u samome izgledu muškarca i žene, u njihovoj anatomiji. Ako shvatimo kako je muškarac ustvari *muški seksualni produkt, spermatozoon* i onaj koji ga posjeduje, onda je i logično da je žena *jaje i organizam koji ga sadrži*. U svakoj ženi leži muškarac. Karakterne osobnosti, kao i one psihičke, proizlaze za Freuda, uvijek iz ženine seksualnosti. Kako se naš libido razvija tako se razvija i naša seksualnost, a kako su žene po svemu drugačije od muškaraca, tako i po razvitku libida. U falusnom stadiju djevojčice se počinju razlikovati od dječaka. Do tada su djevojčice svoju ljubav usmjeravale prema majci, kao jedinomu *objektu žudnje*.

²² Sigmund Freud: *Tumačenje snova*, Stari Grad, Zagreb 2001.

²³ Usp. Miloš Jevtić: *Miroslav Krleža: mnogopoštovanoj gospodi mravima*, Naklada Ljevak, Zagreb 2009., str. 41.-43.

²⁴ Usp. Sigmund Freud: *Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, prev. Vladeta Jerotić i Nikola Volf, Matica srpska, Novi Sad 1979., str. 209.-237.

Sada se najjača erogena zona mijenja i djevojčice postaju bliže očevima. Dječaci su pak u falusnom stadiju usmjereni prema *majci*. Stoga ovdje možemo dati pretpostavku kako je Leone Glembay od svoga djetinjstva ostao *zakinut* majkom pa je istu tražio u *maćehi*, pohotnoj barunici, a naposljetku ju i pronašao u nježnoj sestri Angelici.

U zreloj dobi na ženu utječe *kastracijski kompleks*. Ovdje Freud argumentira svoju tezu kako su žene ustvari ljubomorne na muškarce zbog spolnog uda i kako su kao djevojčice uvjerene da su isti kastriranjem izgubile. U formiranju žene kao odrasle i zrele ličnosti dolazi do razvoja različitih kompleksa. Naime, *poremećaj muškosti* je najveći kompleks. Ako je žena *normalna* onda je ispravno prihvatila vlastitu spolnu ulogu. Formiranje *nad Ja* ili *superega* može nastradati ako djevojčica dugo ostane u Edipovu kompleksu. Znamo da kultura i okolnosti društva kao i stupanj socijalizacije, ovise o njegovu razvitku. Dakle, Freud ovdje ističe kako u žena dolazi do slabljenja superega, za razliku od muškaraca. Kako nema razvijen *nadkarakter*, tako ni u kulturi nema značaja. Potrebno je naglasiti kako Freud u svojim razmatranjima nikada do kraja nije uspio odgonetnuti tajnu ženske psihe. Zašto je žena uvijek promatrana iz muške perspektive? Zašto je važno naglasiti njezinu podložnost prema muškarcima? Odgovore na ova pitanja pokušale su dati Virginija Woolf i Simone de Beauvoir, preispitujući položaj žena u svijetu muškaraca, o čemu će biti riječi u sljedećem poglavlju.

Preko Schopenhauera, Nietzschea, Weiningera i Freuda, inferiornost i podložnost žena naspram muškaraca samo nastavlja svoj niz. I Weininger i Freud se slažu u činjenici kako žena nije stvorena da voli, nego da *bude voljena*. Žene se stoga i lako prepuštaju tjelesnim užiticima, one nisu sposobne sublimirati nagone. Barunica Castelli je očigledno ženka nad svim ženama, seksualno određena, nesposobna sublimirati svoje nagone, a sve to postiže svojom erotskom inteligencijom.

2. POGLEDI IZ ŽENSKE PERSPEKTIVE

2.1. Žene u borbi za ravnopravnost

Spomenuto oblikovanje žene rezultat je kulturološke, duhovne i socijalne klime Krležina vremena. U našoj kulturi istočni grijeh za ženu predstavlja, na neki način, početak povijesti njezine vječne krivnje. Ženina je uloga kroz dugogodišnju povijest bila uloga domaćice, žene koja se bavi kućanskim poslovima, odgaja djecu i dočekuje muža. Bilo je normalno prihvatiti muški autoritet, a o ravnopravnosti nitko nije ni razmišljao. Borba za ravnopravnost žena, istaknut će Branka Boban²⁵, započela je još u vrijeme Francuske revolucije. Početkom XX. stoljeća žene su stekle pravo glasa u Sjedinjenim Američkim Državama i Engleskoj. U Rusiji, Poljskoj i Češkoj zauzimale su viši položaj. U Hrvatskoj je bila sasvim druga situacija. U to je vrijeme samo šest posto muškaraca imalo pravo glasa, a o ravnopravnosti žena govorili su jedino socijaldemokrati. Tada su žene u braku bile podređene volji muža, odnosno nisu mogle samostalno raspolagati svojom imovinom. Učiteljice su onda birale žele li ući u brak ili raditi posao za kojeg su se školovale. U svojoj studiji o ženama i ideologiji jugoslavenstva Andrea Feldman²⁶ nastoji prikazati na koji su način različite političke koncepcije dvadesetih i tridesetih godina prošloga stoljeća utjecale na cjelokupni status žene. Istaknut će kako su političke rasprave dosegle svoj vrhunac atentatom na Stjepana Radića i nekoliko drugih zastupnika u beogradskoj Narodnoj Skupštini i diktaturom kralja Aleksandra u siječnju 1929. Tada se jugoslavenska politika okreće varijanti *fašizma istočnobalkanskog tipa*. Feldman termin fašizam smatra kulturnim fenomenom koji je prije svega utjecao na intelektualnu, kulturnu i političku stvarnost. Takav je sustav u Jugoslaviji postao složenijim za žene. One akademski obrazovanije počinju sustavno raditi na pitanjima reforme društva i stjecanja prava glasa koje će ostvariti tek na kraju Drugoga svjetskog rata. Patrijarhalna zajednica i ženska ovisnost o muškarcima bili su stvarnost Krležina vremena. Žena nije imala slobodu kakvu ima danas. Stoga se takva vrsta stereotipije očituje i u književnosti.

²⁵ Usp. Branka Boban: *Materinsko carstvo. Zalaganje Stjepana Radića za žensko pravo glasa i ravnopravan položaj u društvu* u *Žene u Hrvatskoj – Ženska i kulturna povijest*, Ženska infoteka, Zagreb, 2004., str. 191.-208.

²⁶ Usp. Andrea Feldman: *Proričući gladnu godinu: žene i ideologija jugoslavenstva (1918.-1939.)* u *Žene u Hrvatskoj – Ženska i kulturna povijest*, Ženska infoteka, Zagreb, 2004., str. 235.-247.

2. 2. Žensko stanje uma Virginije Woolf

Baveći se odnosima žena u književnosti, Virginija Woolf u eseju *Vlastita soba*²⁷ tvrdi kako su različiti muškarci (svećenici, romanopisci, učitelji) bili jedini autori koji su pisali o ženama u povijesti književnosti. Razlozi zbog kojih su muškarci pritom bili neobično *bijesni* možda leže u činjenici njihovog straha pred ženama u literaturi. Problem koji muči Woolf jest siromaštvo žena. Ona povezuje ovisnost intelektualne slobode o materijalnome i shodno tomu ovisnost poezije o intelektualnoj slobodi. Žene su oduvijek siromašne i imaju manju intelektualnu slobodu od muškaraca pa stoga i ne čudi što tijekom povijesti nisu imale priliku uistinu se baviti književnošću. Muškarci pak oduvijek imaju *vlastiti novac* i *vlastitu sobu* te tako *soba* i *novac* postaju osnovnim preduvjetom bavljenja poezijom.

Woolf je smatrala kako je život muškaraca i žena, a pogotovo zajednički, iznimno mukotrpan, težak te kao takav traži samopouzdanje. Ono je najdragocjenija vrlina, a ovisit će o našoj sposobnosti *moći* uvjeravanja, najprije u same sebe, a potom u ljude oko nas. Žena je u književnosti jedino bila predočena u odnosu prema muškarcu. Važnost ženske perspektive u Krležinim prozama istaknula je i Nives Triva²⁸, pozivajući se na Virginiu Woolf, Simone de Beauvoir i Helene Cixous. Muškarci ne mogu puno znati o onom dijelu ženina života koji je usko vezan uz odnose s njima. Woolf smatra da muškarac taj svijet promatra kroz *crne ili ružičaste naočale koje mu na nos stavlja seks*. Možda je onda i osobita priroda žene u književnosti proizašla iz takvog pogleda. Ako ju gleda kroz crne naočale ona je *paklenski izopačena*, a ako su pak one ružičaste, krasi ju *rajska dobrotu*. Sve u svijetu oko nas, pa i u nama samima, možemo promatrati kroz ružičaste ili crne naočale. Život jest i crn i ružičast. Logično je da su pogledi ljubavnika sasvim različiti i da isključivo ovise o činjenici je li ljubav uzvraćena ili nije. Pozivajući se na Prousta, Woolf nadalje zaključuje kako muškarac i žena nikada ne mogu i neće do kraja upoznati jedno drugo. Književnost bi bila izuzetno opustošena i jadna da muškarci

²⁷ Usp. Virginija Woolf: *Vlastita soba*, prev. Iva Grgić, Centar za ženske studije, Zagreb 2003., str. 36.-109.

²⁸ Nives Triva: *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Anne Borongay*. Doktorski rad, Zagreb 2012., str. 34.-38.

ne pišu o ženama, neuzvraćenim ljubavima, patnjama, majkama, bludnicama i ljubavnicama. Kad bi pisali o muškarcima, znanstvenicima, vojnicima ili kakvim mudracima, književnost bi se svela na puku dosadu. Ovdje je potrebna mala digresija s obzirom na tematiku koju Krleža obrađuje u svojim ranim dramama. Iako muško-ženski odnosi predstavljaju vrhunac u Krleže, dotaknuo se on i problema silovanja mladih vojnika u Prvom svjetskom ratu, na poljima Galicije, u istoimenoj drami. No, to se dakako dogodilo godinama nakon što Woolf iznosi svoja stajališta. Nives Triva ističe kako *muškarci u Krleže nikad nisu samo ljubavnici žena, ali žene jesu samo ljubavnice muškarcima*. No barunica Castelli predstavlja majku, suprugu, maćehu i ljubavnicu.

Nije li teško igrati sve te uloge odjednom? Naučili smo kroz dugogodišnju povijest kako su muškarci fizički sposobniji, umješniji i nikome ne bi bilo čudno govoriti o muškarcu koji je suprug, otac, ljubavnik i očuh. To bi možda bilo i za svaku pohvalu. Pretpostavimo onda da i u barunici Castelli leži nešto *muškoga*, o čemu svjedoči i njezino ime. *Charlotta* dolazi od imena *Charles*, što znači *muškarac*. Sigmund Freud²⁹ je vodio rasprave o biseksualnoj prirodi ljudskog roda, smatrajući kako se dijelovi muškog spolnog organa nalaze u tijelu žene. Dakle, svako biće nosi određenu crtu dvospolnosti. I Virginija Woolf³⁰, pozivajući se na Coleridgea, Keatsa, Sterna, Shakespeara i mnoge druge, donosi svoja razmišljanja o biseksualnosti svakog umjetnika, odnosno o njegovoj *androginoj prirodi*. U crtanju *plana duše*, reći će Woolf, u svakome od nas prebivaju dvije moći – muška i ženska. U muškom mozgu muškarac vlada nad ženom, a u ženskomu žena nad muškarcem. Savršenstva nema jer nikada to dvoje ne može živjeti u potpunom skladu. Tako je i bolje, jer da postoji savršenstvo ne bi svijet ovako izgledao. Woolf povezuje biseksualnost isključivo s umjetničkim stvaranjem. Ako u svima nama leže naši preci i potomci, onda je logično da svi možemo biti i muškarci i žene odjednom.

Tražeci novi pristup romanu Virginijan Woolf je pokušala odrediti kako svakodnevno funkcioniraju naš um i naša svijest. Ako podrazumijevamo da čovjekov duh prima mnoštvo utisaka, može li pisac onda u svojim nakanama postaviti njega kao jedino mjerilo svega? Duh kao mjera svega oko nas. Takvim se pristupom vodi i čitava kršćanska civilizacija. Mudrost je pronaći smisao i vrijednost života, bez obzira na puku

²⁹Sigmund Freud: *Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, prev. Vladeta Jerotić i Nikola Volf, Matica srpska, Novi Sad 1979., str. 211.-213.

³⁰Virginija Woolf: *Vlastita soba*, prev. Iva Grgić, Centar za ženske studije, Zagreb 2003., str. 100.

činjenicu smrti i propadanja svega. Suprotstavljajući Krležu i Woolf možemo zaključiti kako je s jedne strane temelj svega muškarac i njegov autoritet, a s druge strane žena, njezina misao, podsvijest i reakcije.

2.3. Simone de Beauvoir: kako postati ženom

Objavivši svoj esej *Drugi spol*³¹, Simone de Beauvoir je na neki način otvorila nova razmišljanja i drugačija shvaćanja³² razlika muškog i ženskog roda i spola. Opisujući ustvari vlastiti život, autorica je došla do saznanja da je svaka ženska sudbina rezultat muškarca kao subjekta prema ženi kao objektu. Žena je uvijek *ono drugo*. Drugi spol, drugi pogled. Možda se najzanimljivijim čini autoričina teza kako se *ženom ne rađa, nego se ženom postaje*. Filozofski gledano, *postati ženom* znači steći određeno iskustvo te tako znati nositi sve spomenute uloge koje žena može imati. Složila bih se s tom izjavom, jer će umnogome obitelj, odgoj i kultura učiniti razlike među ženama. Da bi žensko biće steklo naziv žena, mora proći kroz stadije *djeteta*, *djevojčice* i *djevojke*. No s druge strane, takvo stajalište otvara prostore i dopušta načine shvaćanja i poimanja žene kakvim ga vide Arthur Schopenhauer, Otto Weininger i Friedrich Nietzsche. Ako se *žena ženom* ne rađa, kakvo je to onda biće koje još nije postalo ženom? Slabo, bespomoćno, stvoreno kako bi netko vladao nad njime i kao takvo bilo vječno podložno jačem i sposobnijem autoritetu, muškarcu. Beauvoir namjerno prihvaća činjenicu da je odgovor na pitanje što je žena krajnje jednostavan jer se u protivnom najlakše suprotstaviti muškom stajalištu. Ponekad je potrebno govoriti što muškarci žele čuti, ali ipak ostati sebi dosljednim. Stoga i ona kaže da je žena *maternica*, *jajnik*, *Ženka*. No problem je na koji način muškarci izgovaraju epitet *ženka*. Nerijetko zvuči uvredljivo, ponižavajuće, čak i sarkastično. Zanimljivo je kako se pri tome muškarac uopće ne srami svoje animalnosti, on je ustvari ponosan ako za njega kažu da je *mužjak*. Pojam *ženke* ženu ograničava u njezinu spolu i

³¹ Simone de Beauvoir: *Drugi spol*, prev. Zorica Milosavljević, Beogradski izdavačko – grafički zavod, Beograd 1982.

³² Usp. Nives Triva: *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Anne Borongay*. Doktorski rad, Zagreb 2012., str. 35.-36.

zato ga autorica smatra pogrdnim. Ženski spol vrijedan je neprijateljstva i prezira čak i kod nevinijih životinja, jer *u njemu žena izaziva neprijateljstvo puno nemira*. S druge strane, muškarac traži prirodni način opravdanja za taj osjećaj. Kad muškarac pomisli na ženu u njemu se stvaraju sve moguće slike ženki kao takvih – *monstruozna i naključana kraljica termita vlada podčinjenim mužjacima; bogomoljka i ženka pauk svoje partnere prvo smrskaju pa prožderu; za vrijeme tjeranja kučka trči ulicama ostavljajući za sobom brazdu perverzних vonjeva*. Dakle, muškarac u ženi vidi sve ženke istovremeno – *lukave, ukočene, svirepe, neosjetljive, nestrpljive, ponižene*. Rekla bih da tada iz muškarca progovara *mužjak*, jer smo svi mi bića od krvi i mesa, a kad trebamo zadovoljiti svoje tjelesne požude, onda je naše nagone najlakše usporediti s onima životinjskima. Po nečemu se žene i trebaju razlikovati od muškaraca. Ne bih rekla da su žene *drugi*, one su samo *drugačiji* spol.

3. POSTUPCI U STVARANJU CHARLOTTINA I ANGELIKINA IDENTITETA

3.1. Ciklus o Glembajevima

Krleža, kao izraziti protivnik građanstva i aristokracije, nije bježao od kritičke raščlambe svega što je imalo klasni predznak. Njegovo književno stvaralaštvo, kao i kulturni kontekst vremena u kojemu je živio poslužilo mu je na neki način kao sredstvo vlastite ideološke kritike. Poznato je njegovo isticanje stavova i shodno tomu sudjelovanje u različitim polemikama vezanim uz aktualna društvena zbivanja. Ono što je kod Krleže doista zanimljivo i vrijedno jest svijest koju ima u poimanju umjetnosti, odnosno književnosti kao takve, ali je i neupitan sućutni odnos prema oblikovanju ženskih likova.

Kako bi se što jasnije uveli u dramski ciklus o Glembajevima, potrebno je reći nešto o *genealogiji*. Vladimir Biti³³ ističe kako se radi o metodi otkrivanja rodoslovnoga stabla pojedincu, pojmu ili pojavi. Kao povijesni pojam pojavljuje se sredinom trinaestoga i u četrnaestomu stoljeću. Friedrich Nietzsche³⁴ prvi ju je uveo u suvremenu filozofiju svojom studijom *Genealogija morala* u kojoj je njezino očitovanje potražio u poznavanju uvjeta i okolnosti, te u onom zbiljskom. Michel Foucault³⁵ definirat će ju kao *oblik povijesti koja vodi računa o konstituciji znanja i diskursa bez potrebe da se obraća nekom subjektu koji bi bio transcendentan u odnosu na polje događaja koje pokriva u svom praznom identitetu tijekom povijesti*. Ovime Foucault želi reći da u genealoškoj analizi ništa nije stalno i stabilno, a shodno tome niti subjekt.

Genealogija je svoje mjesto pronašla i u književnosti u kojoj se javlja u drugoj polovini 19. stoljeća, najprije kao dio realizma i naturalizma, a kasnije, u 20. stoljeću, i modernizma. Aleksandar Flaker³⁶ ističe da je pojava genealoškog ciklusa kao književne vrste najprije vidljiva u romanu koji je utemeljen na *redanju karaktera iz nekoliko generacija iste porodice i na analizi i društvenoj ili biološkoj motivaciji njihova propadanja*. Razlog tomu su određene ekonomske, kulturne, političke promjene toga

³³ Vladimir Biti: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., str. 110.

³⁴ Friedrich Nietzsche: *S onu stranu dobra i zla*, AGM, Zagreb, 2002., str. 14.-15.

³⁵ Michel Foucault: *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994., str. 149.

³⁶ Usp. Aleksandar Flaker: *Umjetnička proza u Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 335.-377.

vremena, koje se očituju u razvoju građanstva kao dominantne klase, a shodno tome, i dominacija kapitalizma kao osnovnoga društveno-ekonomskog sustava. Začetnik genealoškog romana jest Emile Zola. Njegov ciklus o Rougonima i Macquartima iz druge polovine 19. stoljeća svojevrsna je kombinacija povijesne svijesti koja se mijenja u određenom vremenu i okolnostima i prirodno-znanstvenoga proučavanja koje mu omogućava pratiti društvo i vlastitu obitelj. Nakon Zole ovakav se vid romana očituje i u ostalim književnostima: Mihail Jevgrafovič Saltikov Ščedrin i njegova *Gospoda Golovljovi*, Thomas Mann i *Buddenbrookovi*, Roger Martin du Gard i *Thibaultovi*, John Galsworthy i *Saga o Forsyteima*, Maksim Gorki *Djelo Artamonovih*, ciklusi o *Sartorisima*, *Sutpenima*, *McCaslinima*, *Snopesima* Wiliama Faulknera te naposljetku svoje mjesto ovdje pronalazi i ciklus o *Glembajevima* Miroslava Krleže. Svim ovim ciklusima zajedničke su strukturalne, tematske i vremensko-prostorne odrednice. Povijesne i društvene promjene na neki su način odraz percepcije nekoga od likova.

U svojoj *Dramatici krležiani* Darko Gašparović³⁷ će istaknuti kako je ovim ciklusom stvorena čvrsto određena tradicija cjelokupnog interpretiranja i shvaćanja Krležine dramatike. Riječ je o trima dramama³⁸: *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* koje su ostvarile uspjeh na mnogim hrvatskim i stranim pozornicama. Za njihovo je tradicionalno shvaćanje bitan *scenski realizam* i *psihološko dimenzioniranje* radnje. To je ponajprije vidljivo u sredini koja je opisana, u analizi likova i njihovim specifičnim odnosima te u fiktivnoj, ali dosljedno upotrijebljenoj faktografiji i konkretnom jezičnom materijalu, odnosno, žargonizmu. Cjelokupan se ciklus bavi problematikom pojedinačnih i kolektivnih sudbina bogate zagrebačke građanske, patricijske obitelji u vremenskom periodu kroz zadnjih stotinu osamdeset godina.

Krleža zapravo daje sintezu bitnih promjena i prestrukturiranja životnih odnosa i egzistencijalnih uvjeta određenih društvenih slojeva, obitelji i pojedinaca, pri čemu gotovo postaje irelevantnim ono što je agrarnsko, iako je na podlozi tog agrarnskog ipak sve niknulo i izraslo.

³⁷ Usp. Darko Gašparović: *Dramski ciklus Glembajevi danas u Dramatici krležiana*, Biblioteka Prolog, Zagreb, 1989., str. 115.-150.

³⁸ Uz navedene drame u ovaj ciklus ulazi i 11 proznih fragmenata koji se bave istom problematikom.

Miroslav Vaupotić³⁹ Krležinu dramu naziva primjerom klasične ibsenovske dramaturgije, dramom vođenom izvanrednim intelektualnim dijalozima te strogim poštivanjem principa Aristotelova jedinstva mjesta, vremena i radnje. Šime Vučetić⁴⁰ Glembajeve naziva *tragikom ljudskog u neljudskom kretanju* te iziskuje na Krležinom psihološkom realizmu smatrajući kako su u svim likovima drame dosta analizirani i osvjetljeni njihovi *egzistentni psihički motivi*, njihova kobna unutarnja, *morbidna snaga* koja ih ustvari pokreće potpuno jednako kao i vlastita *krv, disanje i probava* te ih tjera na *patološke*, užasavajuće činove. Nadalje, Branimir Donat⁴¹ naglašava *imaginarnost cijelog ciklusa*, odnosno da je Krleža apstraktno oslikao jedan svijet, obitelj i situaciju do mitskog značenja. Možda bih se ipak najviše složila s profesorom Borisom Senkerom⁴² koji će reći kako je istina da se u nas nikada u Zagrebu nije tako govorilo, da nitko nikad nije čuo za takve tvrtke kakve su Glembajevi posjedovali, da nitko nikada nije upoznao takve intelektualce i umjetnike, niti tako kriminalne tipove – *u nas nisu živjeli Glembajevi niti bilo tko nalik na njih*, ali sve je to irelevantno. Ciklus o Glembajevima nije sociološka analiza hrvatske građanske klase niti kakva povijesna studija o Zagrebu, već je glumački i književni poziv na jedan *zaokružen, zatvoren i konzistentan svijet u kojemu niz dramskih osoba koje su rekreacije imaginarnih ljudi vodi posljednju veliku bitku uoči pada, pati nakon njega te nestaje u zaboravu i snu*. Dakle, više nego zanimljivo i privlačno za proučavanja i nova iščitavanja.

Tko su uopće Glembajevi? Svoj su položaj u društvu stekli pljačkom, bezobzirnošću, prijeverama i ubojstvima. Na početku su drame ova gospoda još opijeni i nošeni svojim prestižem i bogatstvom, a daljnjim tijekom događaja u njih prodire nemir koji zaoštava odnose i dovodi do potpunog sloma. Stoga je najizraženija sebičnost, rastrojenost, prokletstvo, strah, surovost. U drugoj se drami, *U agoniji*, situacija mijenja. Laura, unuka mlađeg Ignjatovog brata bankara i kći oficira von Warronigga, preživljava vodeći galanterijsku radnju, a njezin je muž Lenbach, bivši gardijski potpukovnik, još jadniji jer ga uzdržava sama Laura. Konačno, u *Ledi* je po tom pitanju zanimljiv Leoneov bratić, vitez Oliver Urban, koji je bez ikakve poslovne perspektive i ništa ne posjeduje.

³⁹ Miroslav Vaupotić: *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb 1974., str. 346.

⁴⁰ Šime Vučetić: *Krležino književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo 1958., str. 303.

⁴¹ Branimir Donat: *O Miroslavu Krleži još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb 2002., str. 249.

⁴² Usp. Boris Senker: *Krleža, drama i hrvatsko kazalište u Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996., str. 11.-65.

Postoji nekoliko značajnih tematskih razina u ovoj drami: robno-novčarska, erotično-seksualna, obiteljska i socijalna. U *Gospodi Glembajevima* najprije govorimo o višegodišnjem flertu između Leonea i barunice Beatrix Zygmuntowicz, sestre dominikanke Angelike, udovice njegova brata, zatim o nadasve sumnjivom stanju obiteljske bankarske firme te o slučaju radnice Fanike Canjegove. Prva rečenica Leonea Glembaya *Mutno je sve to u nama, draga moja Beatrice, nevjerojatno mutno*⁴³ u sebi najavljuje kompletnu tematiku glembajevskoga kompleksa. Oni nose u sebi sav taj *mutni* svijet, a izražavaju ga na onaj posebni umjetničko-kazališni - transformacijski način. Možemo istaknuti raspravljanja o Kantu, Eulerovoj *Mehanici* i da Vinciju te naposljetku o dominikanskoj intuiciji, Holbeinu i impresionizmu. U daljnjem tijeku drame izražen je kompleksan odnos između Leonea i njegova oca Ignjata koji se može interpretirati klasičnom freudističkom analizom, a koji opet dovodi do bitnih odnosa između muškarca i žene, o kojima će dalje u radu biti riječi. Dakle, temeljne odrednice u *Gospodi Glembajevima* možemo iščitavati na dvjema razinama: *Erosu* i *Društvu*.

Ono što je posebice zanimljivo jest ključna figura kojom se odvija mehanizam igre i radnje u glembajevskom ciklusu, a to je *žena*. U sve je tri drame postavljena između dvojice ili više muškaraca. Riječ je o Krležinoj svojevrsna formula koja se provlači kroz njegov cijeli dramski opus, a negdje je više, odnosno, manje naglašena. *Upravo u glembajevskom ciklusu ona je najuočljivije prisutna i najjače istaknuta, uspevši se do puna i zrela klimaksa.*

U *Gospodi Glembajevima* riječ je dakako o pohotnoj barunici Castelli koja je druga supruga staroga bankara Ignjata Glembaya. Obilježena je kao *organska nimfomanka*, ljubavnica oca Silberbrandta i bivša Leoneova ljubavnica prema kojemu osjeća neku vrstu bolesno sentimentalne privlačnosti koja na kraju prerasta u životinjsku mržnju. S druge strane, junakinja drame *U agoniji*, Laura Lenbachova psihološki je najtragičnija i najhumanija osoba u čitavoj Krležinoj dramatici. Ustvari je razapeta između svoga muža i doktora Križovca. Njezin je muž očajni, propali alkoholičar i od njega ne može dobiti ništa osim vlastitoga očajavanja. Iako prema doktoru Križovcu osjeća odanu i duboku ljubav, na kraju se njezin ideal otkriva u potpunoj bijedi i amoralnosti. Naposljetku, u *Ledi* se očituje najširi spektar varijacija. Sve su četiri glavne

⁴³ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995., str. 57.

figure, Melita, Klara, Aurel i Urban, u međusobnim seksualnim odnosima, a igru dodatno začinjava Melitin suprug, veleindustrijalac Klanfar, kao i sama Leda, Aurelov slikarski model koja je središnji lik iako se uopće ne pojavljuje na pozornici.

Svi likovi ovoga ciklusa u samom uvodu sažimaju onodobnu društvenu i kulturnu sredinu, a nije sasvim slučajno da se na početku i kraju čitavoga ciklusa daje naglasak erotično-seksualnom problemu. *Gospoda Glambajevi* završavaju dijalogom između Leonea i sestre Angelike, a *Leda* onim između Olivera Urbana i noćne dame na ulici ispred Klanfarove vile.

3.2. Krležina *femme fatale* kao produkt svoga vremena

Impresivnu studiju o fatalnim ženama i njihovom sudjelovanju u kreiranju europske i naše literarnosti dao je Krešimir Nemeč⁴⁴. Tko su uopće fatalne žene? One su svojevrsan vid *demonskih zavodnica, vještice anđeoskog lica*, ali su s vremenom prerasle u prototipe literarnih simbola. Svojom posebnošću dobivaju status najzanimljivijih, a time i najuvjerljivijih ženskih likova u hrvatskoj, ali i svjetskoj književnosti. Nemeč će reći da su *koketne, zamamne, agresivne i dijabolične*. Iz njih izvire posebna vrsta energije koja se ne može nazvati samo privlačnošću, već i nekim vidom straha i nečim prijetećem. Takav potencijal muškarce gotovo uvijek provocira i ne ostavlja ih ravnodušnim. Ovakav je pristup i opis fatalnih žena u potpunosti ekvivalentan Weiningerovom opisu *žene bludnice*.

Motiv koji slijedi fatalne žene kao takve, prisutan je još u najstarijim sagama i mitovima gdje se nadnaravno hrabri junaci susreću s mističnim zavodnicama. One ih redovito stavljaju pred kušnju i odvede u propast. Nemeč navodi primjere poput Meduze, Kirke ili Sirene. Kasnije će kršćanstvo, kao dominantna prekretnica promijeniti prvotno shvaćanje poganskih božica. Budući da su okarakterizirane kao zavodnice, a uz to i poganske, Crkva ih smješta u područje đavolskog. Primjerice, u baroknoj literaturi Venera jest kobna zavodnica koja kršćane vuče u propast. Zanimljivo je da su velike ženske povijesne ličnosti imale karaktere tipičnih fatalnih žena. Sjetimo se samo Semiramide ili pak Kleopatre.

Femme fatale u sebi objedinjuje sve negativno. To je kobna žena u kojoj leže sve strasti, poroci i požude. Ustvari u fatalnim ženama leži sve ono za čime većina muškaraca strepi. U europskoj literaturi ovaj se model proširio još u razdoblju ranog romantizma. Tada fatalna žena dobiva osobitu umjetničku dimenziju utemeljenu na činjenici kako i nešto *strašno* može biti i jest izvor ljepote. U takvoj ženi su se spojili elementi demonskoga i izvanljudskoga, s realističkim prikazom. Fatalne se žene, reći će Nemeč, najčešće javljaju u obliku kurtizana, kraljica i velikih grešnica. Očigledno je svaka od njih predstavljala kliše, odnosno *neuralgičnu točku muške fantazije*. Ovdje će Nemeč

⁴⁴ Usp. Krešimir Nemeč: *Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća – geneza i funkcija motiva u Tragom tradicije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995., str. 58.-75.

naglasiti proces *sustavnog demoniziranja žene* koji je stvorio predodžbu o njoj kao o destruktivnom biću kome je zlo relevantno. Zato će neke feministice reagirati i u fatalnim ženama vidjeti samo jedan vid stereotipije, odnosno nekontrolirano *difamiranje* iste. Ovaj je proces, između ostaloga, možda i odgovor na kulturno-povijesnu pojavu vještica.

Fizički izgled kod svih fatalnih žena igra važnu ulogu u njihovu statusu. Njihov je prikaz u potpunosti klišeiziran. One su prave ljepotice, izrazito tajanstvene, opasne, agresivne. Predstavljaju spoj nečega fascinantnog i uništavajućeg. Zato su dinamične, nisu dosadne pa i mogu biti većim dijelom u središtu literarne radnje. Naprosto su pomalo i bajkovite. Uz besprijeckornu fizičku atrakciju, one su i vrlo inteligentne, proračunate, superiorne. Kao takve, uvijek dominiraju okolinom i vladaju situacijom u potpunosti. Stoga i nije čudno što su dio elite, visokoga društva, salona i zabava. Ono najvažnije u njima, jest mjesto koje dobivaju i ostvaruju kod muškaraca. *Eros* u fatalnih žena je sasvim oslobođen, ne mogu ga ometati određena pravila i konvencije sredine. Složit ćemo se i s Nives Triva⁴⁵ kako fatalna žena freudovski predstavlja *id književnog djela*.

U takvom rasponu između žene kao savršenog ideala - žene anđela i fatalne žene - žene vruga, i Krleža je pronašao svojevrsnu inspiraciju kreiranja svojih ženskih likova. Bludnica, kao što je barunica Castelli, suprotnost je Angeliki, svetici. U engleskoj književnosti, primjerice, fatalne su žene suprotnost viktorijanskom mitu žene kao *kućnog anđela*. Sasvim je logično i neupitno da su vrijeme, kultura i čitavo društvo, razlog ovakvim njihovim prikazima.

Tip je fatalne žene, zaključit će Krešimir Nemeć, pretrpio najveći teret zabrana i predrasuda pojedinog povijesnog vremena. Sve ono što je prelazilo granice „društveno prihvatljivog“ oslikalo se u nečemu zabranjenom, demonskom, destruktivnom, odnosno u fatalnoj ženi. Najlakše je stoga nju oslikati kao zmiju, vampira, kao zvijer u kojoj leže neuništivi porivi za mučenjem i uništavanjem. Takva je žena sposobna za sve osim jednoga. Ako i jest majka, nikada to ne može biti u pravom smislu riječi. Za nju nije miran, obiteljski život. I ovdje možemo pronaći opreku tipične patrijarhalne obiteljske slike. Fatalna žena odbacuje pravila koje joj društvo nameće, a time i ulogu žene-majke

⁴⁵Nives Triva: *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Anne Borongay*. Doktorski rad, Zagreb 2012., str. 44.

koja se brine za svoju djecu i dom. Upravo suprotno, ako i prihvati takav život, razlog su tomu jedino materijalni razlozi jer ona uvijek ostaje samoj sebi gospodarica. Fatalna žena, dakle predstavlja i simbolizira *podsvjesne sile čitavih epoha, metafiziku spolova* i shodno tomu *destruktivnu erotsku prirodu*. U njoj se zrcale sve predodžbe, misli i fantazije, sve ono što je u određenom društvu nedopustivo. Luksuz, hedonizam, manipuliranje, ne bilo kojim muškarcima, već *ocem i sinom*, Charlottu čine reprezentativnim primjerom Krležine fatalne žene.

3.3. Stereotipni prikaz kao polazište u interpretaciji barunice Castelli i sestre Angelike

Prethodno spomenute Weiningerove podjele na ženu majku, bludnicu i ljubavnicu dovodimo u izravnu vezu s barunicom Castelli i sestrom Angelikom. Glavne ženske likove okarakterizirati potpuno crno i bijelo, odnosno jednoj dati model bludnice, a drugoj svetice, znači očigledno vladanje stereotipima. Biljana se Oklopčić⁴⁶ bavila tim problemom.

Biljana Oklopčić će istaknuti da se Krležina stereotipnost u prikazu žene najviše očituje u *binarističko obojanom pojmovlju muške mizogine retorike*. Naime, stereotipi predstavljaju osobni odraz iskonsko-ukorijenjenog straha patrijarhalnoga društva u kojemu će žene pobjeći takvoj vladavini. Stereotip je na takav način osiguran jer predstavlja personifikaciju kojom je lako upravljati, a osoba koja je stereotipizirana je, shodno time, i potencijalno opasna i problematična. No, očituje se i korisnost stereotipa. Omogućavaju široki aspekt za analizu ženske rodne metafore. U Krležinu glembajevskom ciklusu kulminacija je ovakvoga vrsta prikaza ženskog lika i žene uopće. Kao što smo ranije naveli, sam stereotip žene rezultat je više proizvoda: Krležino iščitavanje Schopenhaurove, Nietzscheove i Weiningerove filozofije o poimanju žene kao takve, njegova antifeministička razmišljanja i sociološki stav prema ženi toga vremena. Anđelko Malinar⁴⁷ će stoga i reći da Krleža ženu naziva *jeftinom robom* jer je žena

⁴⁶ Usp. Biljana Oklopčić: *Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay* u *Fluminensia*, god. 20. (2008.), br. 1, str. 99.-118.

⁴⁷ Anđelko Malinar: *Miroslav Krleža – panorama pogleda i pojmova*, Sarajevo, 1975., str. 497.

alogična, amoralna, po prirodi neiskrena i promiskuitetna, a jedino rješenje za oba pola je seksualno suzdržavanje koje će ih očovječiti. Stoga možemo zaključiti da ovakva formula ženu karakterizira kao neistinitu i ne pretjerano pametnu. I Branko Hećimović⁴⁸ je istaknuo da žena u Krležinu narativnu prostoru služi kako bi bila muškarčeva nadopuna, odnosno njegovo *svevremensko središte erotskih i životnih interesa*. Friedrich Nietzsche⁴⁹ smatra da su žene potpuno i beskrajno podložne muškarcima, ističe njihove osobine poput lukavosti, umijeća, ljupkosti, igre, rastjerivanja briga, olakšavanja i olakog uzimanja, finu spretnost u odnosu na ugodnu požudu, neuspješno obavljanje njihovog prvog i posljednjeg poziva koje se očituje u rađanju snažne djece. Barunica Castelli stoga i postaje posjed, vlasništvo nad kojim se može dominirati i koja je predodređena za takvu podložnost. U potpunom smislu riječi, zajedno s Angelikom, čini klupko proturječnosti: euforije i straha, ljubavi i mržnje, strasti i frigidnosti, pasivnosti i aktivnosti, majčinstva i maćehinstva. Biljana Oklopčić će istaknuti kako Krležin ženski lik ne može biti svoj i moćan jer se kao protuprincip volje za moći odnosi prema muškome liku kao snaga prirode prema kulturi i civilizaciji.

Po čemu su barunica Castelli i sestra Angelika izrazito stereotipni likovi? Kad Leone progovara o Charlottinoj erotičnoj inteligenciji misli prije svega na njezino tijelo. Osim tjelesne motiviranosti kao bitne stereotipne uloge žene, ovdje se radi i o mnogim vanjskim utjecajima koji su je potaknuli da svoju seksualnost ne učini društveno prihvatljivom, da bude potpuno drugačija od svih žena njezinog vremena. Razloge ovakvih utjecaja prethodno smo naveli, a tiču se njezinog lošeg financijskog, društvenog statusa kojeg je imala u prošlosti. Možemo zaključiti da je nedostatak oca kao uzora i financijske sigurnosti, ujedno zaštitnika i hranitelja obitelji utjecao na cjelokupnu Charlottinu ličnost i njezino smatranje društveno-prihvatljivog ponašanja. Ako uzmemo u obzir i činjenicu da je onodobno patrijarhalno društvo, o čemu je i prije bilo riječi, svoje ženske članove gotovo uvijek klasificiralo po kategorijama svetice ili bludnice, onda se lik Charlotte definitivno može uklopiti u takav vid prikaza. Biljana Oklopčić će naglasiti kako su posljedice za barunicu Castelli bile i više nego porazne. Naime, njezin libido je uvijek nezasićen, ali to ne znači da je njezina inteligencija slabija. Naprotiv, ona jako

⁴⁸ Branko Hećimović: *Glembajevski ciklus, Leone i glembajevština u 13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976., str. 408.-424.

⁴⁹ Usp. Friedrich Nietzsche: *S onu stranu dobra i zla*, AGM, Zagreb, 2002., str. 183.-190.

dobro zna važnost zakonske i financijske legitimizacije svoje seksualnosti. Naravno, ako žena zna unovčiti svoju ljepotu na bilo koji način automatski joj se pridodaje termin bludnice. Svoje pravo lice ona pokazuje tek na samom kraju drame nakon što shvaća da je Ignjat izgubio svu svoju imovinu, a nju ostavio bez ičega. Tada Krleža bira, kao jedino iskupljenje, njezinu smrt. Naposljedku, u liku Angelike Krleža je stvorio priličnu jednostavnost, čak i do pretjerivanja. Angelika je nježna i pozitivna, a time i manje zanimljiva. Vođena srcem i svojim dobrim duhom ulazi u dramu i Leoneov život poput kakvog Spasitelja koji će savršenom koncentracijom i nadnaravnom intuicijom riješiti apsolutno sve njegove probleme.

Glembajevski dramski ciklus nije prvo takvo Krležino djelo u kojemu je evidentna stereotipija. U njegovim ranim dramama mnogi su kritičari primijetili iste naznake. Vladan Švacov⁵⁰ će u svojoj studiji istaknuti kako je žena, bez obzira na to koliko je obrazovana ili na kojem je stupnju civilizacije i kulture, uvijek jednako (ne)vrijedna sa svim svojim oštrim osobinama. Krasi ju sebičnost, sitničavost, posesivnost i glad za taštinom. Primjerice u *Legendama*, Eva je prikazana kao izrazito zavodljiva i seksualna žena. Tu je zanimljivo i njezino ime koje konotira na početak svijeta i iskonsku napast koja muškarca odvodi iz čistoće u put spoznaje. Stoga će i Švacov zaključiti da je takva žena posesivna, cendrava i bezobzirna, predstavlja parazita *na bilo kakvom muškom deblu koje uopće ne mora biti veliko i čvrsto*. Nadalje u Krležinoj *Maskerati*, Kolombina predstavlja nježno, neintelektualno biće koje je u isto vrijeme oličenje samoga zla jer ljubi *samo odsutnoga i nedohvatljivoga*. Čim se pojavljuje njezin suputnik kao stvarna i realna ličnost, on se gubi jer uspostavlja usporedbu između *idealizirane slike o sebi i realne prisutnosti*. Dakle, Kolombina je kao i Eva za muškarca samo igračka. To što ju muškarci obožavaju ili žele, nju u potpunosti negira kao ličnost. Kreirajući barunicu Castelli i Angeliku, Krleža je stvorio likove koji s jedne strane predstavljaju žene jednog našeg vremena, a s druge strane postaju trajna i kobna istina klasnog društva.

Nadalje, u svome eseju *Od Eve do Laure*⁵¹, Ljiljana Ina Gjurgjan na tragu postmodernog razmišljanja preispituje kako funkcionira žena u hrvatskoj književnoj

⁵⁰ Usp. Vladan Švacov: *Humor Krležine drame u Dani hvarskog kazališta VIII: Drama i kazalište Miroslava Krleže*, Književni krug, Split, 1982., str. 214.-222.

⁵¹ Usp. Ljiljana Ina Gjurgjan: *Od Eve do Laure u Dani hvarskoga kazališta – Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, HAZU, Zagreb – Split 2004., str. 311.-321.

kulturi 20. stoljeća, fokusirajući se i na Krležine ženske junakinje. Najprije se poziva na odnos jezika i zbilje Judith Butler koja osporava postojanje univerzalne ženske prirode koju kultura ponovno definira. Ono što nazivamo ženskom prirodom kulturalni je konstrukt, reći će Butler, a isti je nastao nizom pojedinačnih interpretacija ženske prirode iz muške perspektive, kako je tvrdila i Virginija Woolf. Gledajući generalno od Platona do Nietzschea, žena se isključuje iz domene metafizičkog, i kao što smo već i zamijetili, vezuje se uz prirodno i nagonско. Žena je prapočelo života, ali i demon smrti, bogomajka, djevica, ali i fatalna žena, vampirica koja siše mušku snagu. Kao i u našem slučaju, tako i u reprezentaciji zapadnoeuropske kulture, prevladava dihotomija žene *bludnice* i *svetice*. Upravo se na takvoj podjeli i grade muško – ženski odnosi koji su gotovo uvijek prikazani kao vječni antagonizam, odnosno borba među spolovima. Izvan toga muškarac, za razliku od žene, može funkcionirati i ispunjavati sve svoje ostale uloge – uloge izumitelja, znanstvenika, vladara, ratnika. Žena pak, ostaje uvijek i jedino u domeni svojih nagona – bili oni majčinski ili razvratnički.

Dalje u radu se Ljiljana Ina Gjurgjan poziva na radove Sandre M. Gilbert i Susan Guber, utjecajnih feministkinja koje smatraju da konceptualizacija ženske prirode ima stvarnog utjecaja na sudbinu žena, ali i stvarna sudbina utječe na reprezentaciju ženskih likova. Zaključuje i ona kako je Krleža u reprezentaciji ženskih likova, bez obzira na avangardnost svojih djela, ostao zarobljen u klišejima i stereotipima. Navodi kako je u svojim dnevničkim zapisima o ženama razmišljao ipak drugačije, zamišljajući kako bi mogla izgledati Ana Karenjina u postelji, nemaskirana, neposredna i kako bi se mogla vladati u tim opasnim trenucima *kada spol prevladava sve predrasude jednog konvencijama zaglupljenog društva*. Ili pak, pitat će se Krleža, *gdje počinje u nama žensko, a gdje svršava muško i gdje su granice svijesti koje bi se mogle odrediti*. Ipak, svjedoci smo da u Krležinim djelima ne pratimo intima promišljanja njegovih ženskih junakinja, a koja ne bi bila u funkciji antagonizma. Dakle, važna je borba za prevlast, za afirmaciju vlastitog identiteta, za onim što bi Jacques Lacan nazvao *željom za vidljivošću sebe kao subjekta*. Nadalje, Krleža u svom dnevniku piše o *Apsolutnom Ženstvu*, pozivajući se na stereotipne formule izvedene iz Schopenhaurove, Nietzscheove i Weiningerove filozofije. Mržnja ustvari određuje cjelokupno Krležino poimanje žena. Dakle, slijedio je načelo univerzalizma u kojemu su likovi ilustracije određenih ideja, a

ne psihološki produbljeni i motivirani protagonisti pa stoga i ne čudi doživljaj žene kao svetice i bludnice. No, on je takav samo iz proizvoda muške mašte i zato ga smatramo umjetnički opravdanim. Zašto bi onda nazivali dramu *Gospoda Glembajevi* psihološkom dramom, kad njezine ženske junakinje, koje tu istu dramu pokreću, nisu psihološki motivirane junakinje? Vjerojatno zato što muški protagonisti čine temelj iz kojeg se sve pokreće.

Ljiljana Ina Gjurgjan zaključuje ulogu ženskih likova u tekstu, smatrajući da isti čine antagoniste u dramskoj strukturi i da je njihova temeljna funkcija karakterizacija muških likova. Rekli bismo da ženski likovi, kao i u našem slučaju, nisu *samosvojni*, već funkcioniraju tek kao dramatizacija konvulzivnosti muškoga uma. Govoreći o dihotomiji tipova Krležinih ženskih junakinja, dolazimo do zaključka kako je upitan njihov opstanak. Majčinski je lik ustvari djevičanski, i on kao takav nudi žrtveni doprinos. Zbog brižnosti, mučeništva i žrtve, zbog toga što plijeni svojom iskrenošću i spontanošću, *žena majka* će opstati u drami, ona mora živjeti. S druge strane, *žena bludnica*, seksualno biće, biće vođeno tjelesnim nagonima ne može nikako opstati u okviru zadanih društvenih normi. Naime, i žena bludnica mora postati ponovno čistom, a to će ostvariti jedino smrću. Zato se Charlottina smrt čini logički opravdanom.

4. BARUNICA CHARLOTTA CASTELLI-GLEMBAY

Koncepcija lika barunice Charlotte Castelli-Glembay temelji se prvenstveno na tijelu kao primarnomu segmentu ženskog identiteta. Da je na ženi i u ženi sve odraz tijela i tjelesnoga, već smo se uvjerali u filozofiji Schopenhauera, Nietzschea i Weiningera. Kao jedna u nizu fatalnih žena, barunica je određena i kao inačica Weiningerove žene bludnice. Najprije ćemo se posvetiti baruničinom podrijetlu, potom Charlottinoj biološkoj odrednici te u konačnici na koje načine njezin dramski lik sudjeluje u odnosima između Leonea i Ignjata Glembaya, oslanjajući se na psihoanalitička tumačenja.

Motivi kojima se gradi Charlottin identitet kreću se od opisa njezina *životna talenta*, preko onih kojima se modelira njezin tjelesni portret. U opisu tjelesnog portreta posebno se ističe materijalnost istoga, odnosno opisi odjeće, nakita, cipela i ostalih modnih detalja. Nadalje, za Charlottin lik važni su i motivi vraćanja u njezinu siromašnu mladost, kao i oni preko kojih se predstavlja njezina životna filozofija i svjetonazori. Također dolazimo i do motiva u kojima se razrađuje njezina seksualnost, bazirana u odnosima između oca i sina. Ovaj krug tematskih i motivskih postupaka pokazuje strukturu Castelličina lika, ostvarenu njihovim naizmjeničnim nizanjima i ispreplitanjima, dok se u dramskome tekstu realiziraju kroz didaskalije, dijaloge i monologe.

4.1. Od bijedne djevojčice do barunice

Kao mlada i siromašna djevojka⁵², Charlotta je živjela sa svojom majkom udovicom u trošnoj kući. Težak život, siromaštvo i potpuna bijeda za nju su bili svakodnevicom. Tada, uvijek gladna, bosa i jadna, duboko je čeznula za boljim životom. Po tamnim, prljavim i žalosnim ulicama i parkovima, znala je lutati i mislima pobjeći daleko od surove stvarnosti, sanjajući o ugodnijoj budućnosti. Sa starom i bolesnom majkom često je boravila u trošnoj kuhinji i svakodnevno slušala njezino umirujuće hroptanje i mučenje. Majčine cipele su bile vječito poderane, noge mokre, a lisica oko

⁵² Usp. Miroslav Krleža: *O Glembajevima u Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka Stvarnost, Zagreb, 1995., str. 22.-34.

vrata već toliko iznošena da nije imala ni repa. Surova stvarnost i mukotrpan život bili su najjačom motivacijom i naznakom da u budućnosti ova mlada djevojka neće sprežati ni pred čime kako bi sebi osigurala bolju egzistenciju. Baruna Castellija upoznala je na pariškoj svjetskoj izložbi, gdje je vjerojatno radila kao sobarica, te je ovaj susret bio početak ljubavnog odnosa koji će nakon sedam godina trijumfirati brakom.

Dalje će Miroslav Krleža istaknuti kako se o njezinu podrijetlu ne zna mnogo, odnosno neki su tvrdili da je bila sobarica u francuskim hotelima, a drugi je se pouzdano sjećaju iz peštanskih noćnih lokala. Ono što je posebice zanimljivo kod Charlotte jest činjenica da su svi znali koliko je njezin moral upitan, a ona je opet tako pobjedonosno stajala na svome mjestu, kao da je upravo takav moral bio zaslužan za sve njezine uspjehe.

Charlottin dolazak u palaču Glembay, Miroslav Krleža⁵³ opisuje dostojanstvenim, umjetničkim. Bilo je to jednog hladnog zimskog jutra, dan nakon što je iznenada preminula gospođa Danielli Glembay, Ignjatova supruga. Prostor blagovaonice s odrom gospođe Danielli, Charlotti je izgledao *toplo i idilično*. Nije ona doživljavala smrt koja je iznenada došla u gospodsku kuću, već je bila sretna što je njoj osiguran posao koji će po svemu uspješno odraditi. Ušavši u luksuzno predvorje, odmah je primijetila visoke vitrine sa srebrnim zdjelama, *azaleje, fikuse i paome*, ukrasno bilje koje se ne viđa svakodnevno kao i pogled na zimski vrt, pomislivši kako se opet *ukrcala na lađu gospodskog kućanstva!* Pomislila je na sve blagodati koje ju sada čekaju – čajevi, topla kupelj, masaže, egipatske cigarete i ono što je najvažnije, noću se ne mora više svlačiti sama. Onako umorna, samo se treba prepustiti mekanim i poslužnim rukama svoje sobarice. U tom se trenutku Charlotta osjetila sretnom, kao da je dobila zgoditak na lutriji – jer njezina je sigurnost zagarantirana do samoga kraja. U susretu s pokojnicom, Charlotta se prekrstila tiho i u savršenoj unutarnjoj izolaciji sagnula glavu i izmolila *Oče naš*. Kad je došla do dijela *daj nam danas, Gospodine*, sjetila se kako bi stol iz blagovaonice bolje pristajao u vinogradu, u velikom salonu. Tu se buduća barunica izgubila u bujici svojih fantazija i kraj mrtve Danielli nastavila maštati o promjenama koje će zadesiti obitelj Glembay. Nakon toga joj je prišla uplakana sobarica, ispričavši kako se sirota gospođa

⁵³ Miroslav Krleža: *Glembajevi, proza*, Zora, Zagreb 1961., str. 39.-42.

Danielli ustvari otrovala. Naravno da je Charlotta odmah zaključila kako neće dopustiti u svojoj službi neinteligentnu žensku posluhu te će *glupoj guski*, odmah dati otkaz.

Dakle, s 20 je godina došla u obitelj Glembay i mladost proživjela u konzervativnim krugovima. Do tada se nije mogla smatrati čovjekom. Tek kad je stekla barunsku titulu počela je *biti čovjekom*. Gospoda baruni svoja su popodneva upotpunjavali *bridge-partijama* ili jahanjem konja, a sve to u ispeglanim hlačama, bijelim rukavicama, izmasirani, okupani, obrijani i napudrani. Ništa nije prolazilo bez skupog Vichy viskija. Krleža je dobro zaključio – *pomno isprani iznutra i izvana*, u pravom smislu riječi *isprani*. Takva djevojka u svijetu plemenite krvi mogla je značiti samo osvježanje i nekoga tko je uistinu sposoban nositi se s prljavom plemenitošću, nekoga koga su Glembajevi doista zaslužili.

4.2. Životni moto i Charlottina biološka odrednica

*Žena je demonski udav, hladna, nijema, opasna zmija, koja nikada ne umije da kaže pravu riječ u pravo vrijeme, koja nikada nije znala Čovjeku da objasni baš ništa, koja ga nikada nije pojmla, prijeteći mu od kolijevke do groba svojom amazonskom superiornošću, a danas stoji nad otvorenim grobom Čovjeka kao uzvišena pobjednica trijumfalno: mi smo uvijek znale da će ta mizerija upravo tako završiti. Jeftina roba.(...) Žene su otrovno klupko sasvim mračnog ribljeg sebeljublja, kada ljube one uzimaju muško pod svoj monopol, muško je samo njihovo privatno muško, ono pripada isključivo samo njima, a kada su majke okrutne su kao kuje spram tuđe vižladi, a ostale ženke koje nemaju tih ribljih svojstava, ove primitivne ženke smatraju bludnicama. Kao ženke bogomoljke, one nemaju druge ideje nego da progutaju svoga mužjaka i sve oko sebe.*⁵⁴

Tajna⁵⁵ barunice Castelli ustvari je vrlo jednostavna. Rodila se s mnogo životnog talenta, a ono što je puno važnije od toga jest činjenica da ga je znala u bilo kakvim teškim situacijama i njegovati, *kao što se njeguju skupocjeni cvjetovi u staklenicima*.

⁵⁴ Anđelko Malinar: *Miroslav Krleža – panorama pogleda i pojmova*, Sarajevo, 1975., str. 497.-498.

⁵⁵ Usp. Miroslav Krleža: *O Glembajevima u Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka Stvarnost, Zagreb, 1995., str. 22.-34.

Uvijek besprijeckorno dotjerana, u najfinijim i najskupljim materijalima i sa svojim bolesno prozirnim rukama, činila se kao kakva *demonska žena* koja je znala uzrujati okolinu svojom pojavom. Pripada u onu vrstu žena koje se prepuštaju svom životnom zanosu i nose ga preko svih nemogućnosti uvijek u *zlatnim nosiljkama*, bilo da je riječ o sreći ili žalosti, životu ili smrti. Takve će žene u bilo kakvim trenucima misliti samo na izgled i ugodu. Nije to uvijek savršeno ukusno, ponekad i prelazi granice istoga. Krleža će stoga i reći da bi se takva žena mogla svidjeti samo *diletantima*.

*Kontrasti njenih boja, kada bi miješala najfantastičnije četrunovo žutilo s absinthom ili bijeli taft s ockerom ili zlato sa ciklamom, njene cipelice od zmijske kože i njeni japanski suncobrani puni rascvjetanog jorgovana, glicinija i tulipana, sve to bijaše slika, u našim prilikama toliko apartna, da se je prilično skupo plaćala i bila u vrlo visokoj cijeni kod naših bogatih životnih diletanata devedesetih godina.*⁵⁶ Njezina je životna afirmacija u najmanju ruku neposredna i *divlja*. Duboko u sebi vjerovala je da su užitci i životne radosti njezine ličnosti jedino mjerilo svega i da na svijetu nema ničega što bi vrijedilo koliko i njezin neznatni brošić.

U danima siromaštva Charlotta nije osjećala vonj bijede i bolesti, već *miris šume, proljeća i humusa*. Ovdje Miroslav Krleža govori o *zvjerki* u njoj – mogla je razmišljati poput gladnog i jadnog prosjaka, ali ona se tako ne osjeća, već *poput prave šumske zvjerke diše slobodno i ne razmišlja*. Jedino za što je sposobna u tom trenutku jest osjetiti kako joj je *tijelo toplo* i kako joj *krv struji u žilama* i kako su joj vlastite kretnje kao u mačke. U ovom se trenutku u Charlotti rađa žena-mačka. Ovdje Krleža doslovno referira Friedricha Nietzschea, kako smo već naveli. Grabežljivost, gipkost, tigrovska kandža, naivnost u egoizmu, neodgojivost i unutrašnja divljina ženu čine opasnom i lijepom *mačkom*⁵⁷. Nagoni su joj divlji i slijepi, može gristi i vrištati bez razuma, bez razmišljanja o čemu dobrom, pametnom ili uzvišenom. U tome leži bit njezinog životnog talenta, odnosno, unutarnji zakon vlastitog tijela jer se po njemu vlada i dosljedno živi. Iz te je perspektive možda i ne trebamo osuđivati jer je željela poznavati samo osjećaj ugone prema svome tijelu, neugode je bilo i previše. Dakle, nikada ni o čemu drugom nije razmišljala, osim o svome *tijelu*. Poznavala je pojam *ženske duše*, ali za nju je taj pojam

⁵⁶ o.c., str. 23.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche: *S onu stranu dobra i zla*, AGM, Zagreb 2002., str. 185.

bio u potpunosti nepoznat, vlastito je tijelo ustvari predstavljalo njezinu dušu. Već smo dali početnu Weiningerovu pretpostavku kako *žena nema dušu*⁵⁸ te ona ovdje dobiva svoju potvrdu.

*Ta toliko razvikana i komplikovana ženska duša bila je za barunicu Castelli samo titraj nečeg tjelesnog, a u kultu tog tjelesnog nečeg, u tom l'art-pour-l'artizmu te tjelesne forme, što uživa sama u sebi kao angora-mačka na svili uz kamin, u tome naporu da se to tjelesno uzdrži na visini, u tome su prolazili baruničini dani i fantastične noći. Sve je u ženi i na ženi samo odraz tjelesnog, a to tjelesno trebalo je da bude pobjedonosno, vitko, mlado, impozantno(...)sve samo tijelo i sve samo sredstvo za pobjedu tog ženskog i tjelesnog u tijelu.*⁵⁹

Da bi svoje tijelo učinila besprijeornim, svakodnevno ga je prala ledom, mlijekom i limunadom, koristila skupe kreme što su mirisale na đurđice, ruže i kinesko korijenje. U takvom luksuznom svijetu, njoj je najveća radost bio skupocjeni puder, a čitala je samo *dubokoumne eseje* o kakvoj neotkrivenoj božanskoj emulziji. Sve svoje šampone, korzete, povoje i haltere, sve te *izume*, ona je umjetnički savladavala i to samo kako bi trijumfalno uzdigla *ono Nešto tjelesno* u sebi. Znala je da svi muškarci u njezinoj prisutnosti, bilo da se radi o biskupima, svećenicima, konobarima ili doktorima, patrijarhalno drže kako je *tijelo i tjelesno ono što ženu čini ženom*. No, baš suprotno. Muškarci nisu težili njezinomu tijelu, već nečemu *nadtjelesnom u njoj*. Svoje tjelesno zbivanje shvaćala je neposrednim, poslovnim i stvarnim.

Opisujući barunicu Castelli, autor svjesno otvara brojna pitanja o ženskom identitetu, o ženi uopće i njezinom položaju koje zauzima u svojoj okolini. Što nju zapravo čini ženom? Odgovor nije posve jednoznačan. Krležino poimanje žene kao takve najprije se očituje u njezinoj tjelesnosti. Kod barunice Castelli to je primarno pravilo. No, Krleža će reći da od svega tjelesnoga i materijalnoga u njoj se otkriva nešto sasvim drugo. Vrsta je to nekakve odsutnosti od svake životne stvarnosti, nešto se nadzemaljsko i poetično očituje u njezinoj pojavi. Ideali barunice Castelli su iznad svega irealni, gotovo utopijski. Navodi kako je samo svojim fizičkim izgledom uspjela upropastiti Ignjatov brak s Grkinjom Basilides-Danielli. Charlottinu gracioznost uspoređuje s umjetnošću,

⁵⁸ Otto Weininger: *Spol i karakter*, Euroknjiga, Zagreb 2008., str. 243.

⁵⁹ Miroslav Krleža: *O Glembajevima u Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka Stvarnost, Zagreb, 1995., str. 25.

ona je poput kakve *prozirne amfore à la Veronese od venecijanskog stakla, otrovni cvijet što će uvenuti od prvog brutalnog dodira ruke*⁶⁰. Zapravo je opisana u potpunosti lirski, odnosno, lirski je muškarci doživljavaju. No, ona na samu sebe gleda strogo, okrutno i trijezno. Niti na jedan svoj trik ne gleda s ironične visine ili kakve umišljene superiornosti. U konačnici, Ljiljana Ina Gjurgjan⁶¹ ju naziva uzročnicom tragičnog lutanja i moralnog propadanja muških likova. U prozi o Glembajevima prikazana je kao lik *velike vitalnosti*, dok se u istoimenoj drami javlja kao krajnje *negativan* lik. Ona se vlastitom snagom uzdiže iz ničega do svega. Šarm, stil, *sposobnost da uživa u okusu gorke čokolade*, i pritom razmišlja o sreći života, čine je, unatoč dvoličnosti i proračunatosti, *superiornim likom, dekadentnom spleenu Glembajevih* koji uvijek vodi u uništenje. Iako je Charlotta fatalna žena, ipak se razlikuje od Bobočke, prave fatalne žene-vampirice, koja doslovno siše mušku snagu. U konačnici i način njihovih ubojstava je bitno drugačije prezentiran.

4.3. Barunica Castelli i Ignjat Glembay

Charlotta je dakle, postala Ignjatova ljubavnica kad joj je bilo dvadeset, a njemu pedeset i dvije godine. Sedam godina je uživala ulogu ljubavnice, a onda joj to nije bilo dovoljno. Uskoro je Ignjat razvrgnuo svoj brak, a Charlotta je postala njegovom zakonitom suprugom. Za Ignjata je zapravo bila svojevrstan umjetno načinjen, iskonstruiran ideal savršenstva. On ju je doživljavao potpuno jednako kao svoje mjenice i dividende. I mjenice i barunicu sam je stvorio. Charlotta je oduvijek bila na Ignjatovu pijedestalu, ona ga je naučila kako živjeti i biti sretnim. Također može funkcionirati kao sredstvo razmjene u izvanbračnoj i bračnoj financijskoj transakciji: Ignjat nikada ne štedi novac kojim bi zadovoljio sve njezine hirove. Tako on novcem plaća mladost, uživanje i vitalnost.

Njezin je lik specifičan i po tome što aktivno sudjeluje u kreiranju odnosa između Leonea i njegova oca Ignjata. U drugom činu drame dijalog oca i sina djeluje kao dijalog dva potpuno različita svijeta koji su toliko odvojeni jedan od drugoga i nemaju

⁶⁰ o.c., str. 27.

⁶¹ Ljiljana Ina Gjurgjan: *Od Eve do Laure u Dani hvarškoga kazališta – Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, HAZU, Zagreb – Split 2004., str. 316.

zajedničkih dodirnih točaka. Ovaj dijalog predstavlja najduži i dramaturški *najžešći razrađen agon u čitavoj Krležinoj dramatici!*⁶² Jedina dodirna točka koja pokreće lavinu mržnje između Leona i Ignjata jest barunica Castelli. Naime, kad stari Glembaj dozna svu istinu o svojoj ženi, odnosno kad si napokon prizna sve što je i otprije znao, boksačkim udarcem ruši sina, iako je sasvim jasno tko je od njih izgubio bitku. Stoga će Gašparović⁶³ i navesti smrt starog Glembaja od srčanog udara kojeg je na neki način pospješio ovaj događaj, kao efektan scensko-dramaturški znak koji je potvrdio ishod psihopatološkog sudara dvaju svjetova.

Barunica je za Ignjata zapravo bila njegov svojevrsan umjetno načinjen, iskonstruiran ideal savršenstva.

4.4. Leone u potpunom razotkrivanju barunice

Branko Hećimović⁶⁴ naglašava da je Leone Glembaj najindividualiziranije lice i jedno od takvih u cijeloj glembajevskoj trilogiji uopće. Nikada ne može sa sigurnošću predvidjeti kako će se u sljedećem trenutku ponašati, a sve to dovodi do zaključka da djeluje kao kakva ekscentrična i neobično razdražljiva osoba. On je uistinu složenog karaktera jer je, s jedne strane, razapet *hamletovskim* sumnjama, a s druge strane može iskreno biti zanesen ljepotom Angelike i strašću barunice Castelli, a uz to je čitavo vrijeme svjestan svoje okoline koja je, u najmanju ruku, amoralna i pokvarena. Zato se Leone u svom domu i osjeća kao stranac. Zapravo se on nalazi u sukobu sa samim sobom i to će Hećimović nazvati njegovom *osobnom tragedijom*. Usprkos svojem obrazovanju i umjetničkim preokupacijama, putovanjima i dugogodišnjim izbivanjima, on i dalje ostaje Glembaj jer naprosto od samoga sebe ne može pobjeći.

Ipak se u odnosu prema moralu Leone odvaja od ostalih Glembajeva. Jedini ima osjećaj bilo kakve odgovornosti, pa i moralne. Njegov stav prema Faniki Canjeg i riječi koje joj je izrekao, a koje je krivo shvatila i nakon toga počinila samoubojstvo, pokazuju

⁶² Boris Senker: *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996., str. 33.

⁶³ Usp. Darko Gašparović: *Dramski ciklus Glembajevi danas u Dramatica krležiana*, Biblioteka Prolog, Zagreb, 1989., str. 125.-134.

⁶⁴ Usp. Branko Hećimović: *Glembajevski ciklus, Leone i glembajevština u 13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976., str. 417.-421.

takav osjećaj. Miroslav Krleža⁶⁵ će Leonea nazvati *dekadentnom* figurom. Relativna je njegova odgovornost u tome kako je zakasnio s kupnjom *singerice* za tu jadnu ženu u visokom stupnju trudnoće koju nisu pustili pred barunicu jer nije imala posjetnicu. Leonov karakter izgrađen je i u njegovu odnosu s ocem, Ignjatom Glembajem koji je u velikim dugovima i stoji pred financijskim slomom, a na bitnom značenju stoji njegov bolestan odnos, ili bolje rečeno, ovisnost o barunici Castelli. Ova patološka ovisnost o znatno mlađoj ženi posve logično djeluje i kreira odnos oca i sina, a također potvrđuje ženu kao ključnu figuru drame.

Vratimo se barunici Castelli. Erotično-seksualni odnos u drami se nastavlja i u trećem činu. U razrađivanju odnosa između Leonea i Angelike te u dugom dijalogu između Leonea i barunice Castelli, ovaj se kompleks u potpunosti razvija i zaokružuje. Charlotta svoj položaj zahvaljuje erotskoj inteligenciji. U trećem se činu njezin lik u potpunosti razotkriva. Darko Gašparović će reći da spomenuti dijalozi dobivaju posebnu morbidnu obojenost jer se oko odra starog Glembaja poput obreda konstantno kreću svi sudionici drame. Barunica pristupa Leoneu srdačno, nazivajući ga intimno Leom i na taj mu način pristupa iskustvom *ženke koja vreba*, ali dakako opet i glumi. Tijekom dijaloga Leone ostaje nezainteresiran i dalek, jedino postojan u mržnji koju osjeća spram te žene, a pod čijom je strašću i sam pokleknuo. No, u ovom se dijalogu jasno očituje lik barunice koja se na prvi pogled ne čini tako kompleksna. Kad progovara o svom kompleksu „lake žene“, odnosno bludnice, ona ne glumi, možda i prvi put u drami progovara istinu:

CASTELLI: *„Eine Dirne! Es ist sehr leicht zu sagen eine Dirne! Jawohl! Fabriczy pio je sa mnom po Studenhotelima, da, a upravo taj gospodin Fabriczy, der vornehmte alte Herr Obergespan und Aristokrat, to je upravo takva jedna svinja kao i svi oni drugi oko mene! Das Körperliche in uns ist nicht schmutzig! Naprotiv: sve je u nama ženama tjelesno, und ich leugne das nicht! Ich bin ehrlich! I vidite, ja, ja sam od svoje petnaeste godine, doživjela mnogo, ja sam gledala pred svojim nogama i biskupe i generale i kelner, jawohl, Kammerdiener und Diurnisten auch, und ich hab's immer von neuem erlebt: beinahe alle die, die vor uns kriechen, beschmutzen uns später so furchtbar von oben, das mir das vollkommen unverstündlich ist! Und das sind Männer und Gentlemans? Ja se od toga tjelesnog u sebi nikad nisam branila! Ja sam slaba od naravi,*

⁶⁵ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995., str. 56.

*ja sam to uvijek priznavala: ja to ni sada ne tajim, ali vidite, ja vam se kunem grobom svoje pokojne mame, gerade Ihnen gegenüber war ich nie Dirne! Nie! A upravo ste me vi najstrašnije ponizili! Gerade Sie!*⁶⁶

U čemu zapravo leži tajna Leonove pohotnosti i želje za barunicom Castelli? Ovim se odnosom bavio i Hugo Klajn⁶⁷ pa u svojim razmatranjima otkriva tajne njihova odnosa. Kako je Leone mogao leći u krevet sa ženom koja je kriva za smrt njegove majke koju je naprosto obožavao? Razlog tomu jest činjenica da je Leone tada bio mlad i nezreo, a barunica mu je bila izvanredno privlačna kao svojevrsan seksualni objekt čijoj privlačnosti nisu odolijevali niiskusni muškarci. Za majčina života Leone se uvijek plašio baruničine pojave, a i znao je za njezina tri ljubavnika. U tom činu nije ga mogla zadržati niti mržnja prema ocu, ali ni ljubav prema majci. Njegov se odnos prema Charlotti odvijao od prividne strasti do kajanja i mržnje, a naposljetku do ravnodušnosti i zaborava. Barunicu je nazivao *savršeno indiferentnom ženom*. Sve što ga je prije navodno kod nje privuklo, sada mu se gadi. U drugom činu drame neprestano ju napada i optužuje. Njezin šarm zaokružen je vitalnim i animalnim, on je degutant, lažan, postignut *perikama, korzetima i kozmetikom*. Time na neki način samoga sebe uvjerava da je njegova maćeha ustvari bez šarma, a strah od njezine neodoljivosti je bezrazložan. Sve to ustvari ukazuje na Leoneovu borbu protiv iskušenja koje je i više nego uočeno. Međutim, on je svjestan samo svoga odnosa s njom kao maćehom i jedino je u tom kontekstu mrzi. Ona je toga svjesna i zbog Glembayeve ostavštine pokušava ga ponovno zavesti. Podsjeća ga na njegovo prijašnje fantaziranje o njezinoj erotičnoj inteligenciji, ali je sada dovoljno mudra da se ne osloni samo na svoje tjelesne draži. Govori o svojoj *poslovnoj nezainteresiranosti* te o svojoj čistoj i naivnoj simpatiji za Leonea. Svoj razvratni život ona objašnjava kao posljedicu slabosti, neki vid *organskog nedostatka* te ga uvjerava da je postala žrtvom glembajevštine, a ne njezinim korisnikom. S Leoneom je *prvi i posljednji put u životu izgubila sebe*, s njim je jedino doživjela ono duhovno, nematerijalno, a zaboravila ono prostačko i tjelesno. Naime, čula je sinoćnji razgovor između Leonea i Ignjata i tako je naslutila sve ono za čim Leone čezne, sve ono što je u tom trenutku potrebno muškarcu i čovjeku od jedne žene. Njezina joj je erotična

⁶⁶ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995., str. 165.-166.

⁶⁷ Usp. Hugo Klajn: *Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije* u Forum – časopis odjela za suvremenu književnost, JAZU, Zagreb, 1968., VII, XV. Knjiga, str. 111.-113; 121.-129.

inteligencija pomogla da se Leoneu prikaže kao *čisto, naivno, nesebično i uzvišeno biće*, odnosno prema njemu se mora odnositi kao njegova vlastita majka.

Charlotta se majstorski koristi onim *uzvišenim* u sebi. I Leoneovoj sestri bila je idealom dame. Kada glumi sveticu koja je u stanju ispustiti more suza u bilo kojem trenutku, to joj je zapravo mamac kojim privlači svoju žrtvu. Klajn će to nazvati nekom vrstom nagrade za primamljivanje, sredstvom za otvaranje apetita. Na taj način ona i izgrađuje dio Leoneovoga lika. Kad ostaje nasamo s njim, odmah prelazi na najosjetljiviju točku i podsjeća ga na smrt njegove majke. Kada koketno i naivno, rekli bismo i lažno uvjerljivo govori o svojim simpatijama za njega, on ju samo *začudeno gleda i šuti*. Govori mu da je bio okrutniji prema svome ocu, nego ona prema starici koju je pregazila, no Leone to shvaća kao optužbu za ubojstvo svoga oca, što odbija, ali ga vidno uznemiruje. *Za to vrijeme ona tucka nervozno škarama* koje drži u ruci. To su iste škare koje su joj pomogle za ukrašavanje Ignjatova odra i kojima će ju Leone malo kasnije zaklati. Hugo Klajn ovdje naglašava važnost instrumenta koji je morao biti uveden ranije, a kojemu je pripala važna uloga. Smisao Charlottine radnje zapravo proizlazi iz simboličnoga značenja predmeta kojim ona vrši tu radnju.

Možemo ovdje postaviti pitanje jesu li se njih dvoje ipak nesvjesno razumjeli? Ipak je dijalog konstruiran kao potpuno nerazumijevanje. Barunica priča o šampanjcu kojeg je pila na Vezuvu, a Leone o njezinom blagom i tobože nevinom stajanju nad tijelima njegovih mrtvih roditelja. Ovdje ga Charlotta poziva na pomirenje jer ako je ona kriva za smrt njegove majke, on je isto tako kriv za smrt vlastita oca. Leone ju odbija jer je *vrijeme kada ga je mogla zavesti, a on njoj vjerovati, davno prošlo*. Naglašava kako je tada bio u *dvadeset i drugoj godini i pisao svoju doktorsku tezu!* Međutim, po svemu sudeći, to vrijeme ipak nije iščezlo. Sada Charlotta kreće u osvajanje posljednjih uporišta Leoneove stagnacije. Uvjerava ga da nije dopustila njegovu ocu da se razvede i kako je i sam svjestan u kakvom je paklu s njim dvadeset godina živjela. Uz tihi plač priznaje mu da se udala samo iz materijalnih razloga. Sada Leone izjavljuje da je pometen i uzmiče pred njezinom navalom. Govori joj da se kući vratio potpuno miran i da su *oskvrnute uspomene njegove majke potpuno bile ishlapile*. Evidentno je Leoneu bolna točka seksualni odnos s barunicom jer time uništava uspomenu na svoju majku. No, Klajn će njegovo intenzivno i dugotrajno osjećanje stida i krivnje nazvati *pretjeranim*. Izraz

oskvrnut je neumjestan iz usta jednog intelektualca i gospodina kao što je Leone Glembay. U odnosu na njegovu pokojnu majku to je neumjesno jer je i sam naviknuo više na *promiskuitetne odnose nego na časni građanski brak*.

Iako barunica Castelli naglašava da tjelesno nije prljavo, a stara latinska poslovice značenje proširuje na sve što je prirodno, ipak je poimanje tjelesnog više vezano za nešto materijalno, neduhovno, a shodno tome i nečisto. Osobito kad je riječ o seksualnom, istaknut će Sigmund Freud, a po njemu i Hugo Klajn, zbog položaja seksualnih organa, ono je u najbližoj vezi s prljavim. Već od ranoga djetinjstva, s početkom naše odgojne higijene, dolazi do polaganog odbacivanja seksualnog kao nečeg *nečistog, ružnog i životinjskog*. Prema psihoanalitičkom čitanju sve su ove emocije usmjerene na najvoljenije biće, na majku. Na taj se način majčina slika podvaja. Ona se u ovom slučaju raspada na *deseksualizirani lik djevičanske svete i lik bludnice* koji postaje predmetom zadovoljavanja potisnutih seksualnih težnji. Kod Leonea je prisutna ova podvojenost. Njegova se majka, s jedne strane, raspada na *majku-sveticu* što u potpunosti odgovara liku sestre Angelike, a s druge strane na *majku-bludnicu* koja definitivno karakterizira Charlottu. Shodno tomu Angelika se održala u njegovoj svijesti, a barunica Castelli je iz nje potisnuta. Na taj se način i Leone odnosi prema ovim dvjema ženama. I Charlottino se majčinstvo dovodi u pitanje. Što za nju uopće predstavlja Oliver? Kada govori o njezinu majčinstvu, Krleža će reći da ga ona shvaća kao zalag svoga društvenog uspjeha i financijske sigurnosti. Oliver je stoga vrsta njezinog zgoditka na lutriji. Ona je njime ispunila svoju bračnu i reproduktivnu dužnost, osigurala je materijalnu egzistenciju, ali ni u jednom trenutku njezina seksualnost i gospodstvo nisu upitni. Ona svoga Olivera doživljava kao čistog Glembaja, kao teret i križ kojeg mora nositi i smatra da, shodno s time, u njemu i raste zločin i mržnja pa ona niti ne može biti *majka* u pravom smislu riječi.

U ovakav se pristup weiningerovski model⁶⁸ žene majke i žene bludnice savršeno uklapa. Majka i bludnica, reći će Otto Weininger, razlikuju se samo po odnosu majke prema djetetu. Apsolutnu bludnicu zanima samo muškarac, apsolutnu majku samo dijete. Apsolutnoj bludnici su već kao djetetu djeca odvratna. A kasnije, u najbolju ruku koristi dijete kao sredstvo, kako bi, dočaravajući lažnu idilu majke i djeteta, dirnula i primamila

⁶⁸ Usp. Otto Weininger: *Majčinstvo i prostitucija u Spol i karakter*, Euroknjiga 2008., str. 275.-301.

muškarca. Oliver barunici nije služio samo za dočaravanje lažne idile, on je bio zalog kojim je držala brak postojanim. Žena bludnica ima potrebu svidjeti se svim muškarcima, po prirodi je sklona svidjeti se ne samo osnivaču porodice, već i ostalima, baš poput Charlotte. Već smo spomenuli baruničinu erotsku inteligenciju. Je li moguće biti erotično inteligentan, ako nisi uopće inteligentan? I Weininger je naglasio kako u kategoriju bludnica spadaju sve one žene koje će muškarcu biti muze, odnosno one koje su umno najrazvijenije. S druge strane, takve žene uvijek će više privlačiti muškarce, u svakomu ima nešto što ga vuče toj ženi. Nadalje, bludnica posjeduje drskost spram svoje besramnosti, slobodna je u zadovoljavanju svojih nagona i osjeća se kao vladarica koja posjeduje moć. U konačnici, bludnica zastupa princip *lakog duha*, kod nje nema opreznosti. Ona je dobra plesačica, ona traži zabavu i veliko društvo, šetnje i mjesta za razonodu, kupališta i lječilišta, kazališta i koncerte, uvijek nova odijela i drago kamenje, neiscrpno je zahtjevnja za novcem kako bi ga mogla punim rukama rasipati. Umjesto udobnosti ima potrebu za raskošem, *ne teži za naslonjačem okruženim unučićima, već za trijumfalnim pohodom kroz svijet na pobjedničkim kočijama lijepog tijela*⁶⁹. Smatramo da se weiningerovski model žene bludnice savršeno uklapa u lik barunice Castelli. Bludnica razara, a pritom i sama stradava.

No postavlja se pitanje je li ubojstvo barunice bilo razlogom Leoneove „proklete glembajevske krvi“ ili se radi o nečemu sasvim drugom? Zašto je upravo on zaslužan za takav čin? Mnogi su kritičari ponudili svoje odgovore na ova pitanja, no možda je najzanimljiviji onaj Ljiljane Ine Gjurgjan⁷⁰. Ubojstvo Charlotte ima samo smisla ako razumijemo funkcije *vampirizma i fetišizma* koje su i više nego vidljive u središnjem odnosu između Leonea i Ignjata. Žena je za Leonea u prvom redu fetiš, ona predstavlja simbol predmeta u razmjeni borbe za moć. Stoga, u Leoneovoj konstantnoj neodlučnosti između barunice i Angelike ne igra na značaju ni erotska ni etička inteligencija. Barunica Castelli je za njega fetiš. U sukobu sa svojim ocem Leone se jedino želi poistovjetiti s njim, a jedino to može zahvaljujući barunici. Ona predstavlja njihov *zajednički objekt žudnje*, borbu za međusobnu prevlast. Prema Ignjatu je lažno vjerna, što njemu osigurava

⁶⁹ o.c., str. 298.

⁷⁰ Usp. Ljiljana Ina Gjurgjan: *Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krležu* u Dani hvarskog kazališta – Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća, HAZU, Književni krug, Zagreb – Split, 2003., str. 55.-65.

samo privid moći koju može imati kao muškarac. Upravo je njezina nevjernost najbolji način i sredstvo kojim će ju Leone potpuno poniziti i raskrinkati pred ocem, ali će tako i ocu pokazati da je on veći muškarac od njega. Cilj je posjedovati barunicu jer će time zauzeti njegovo mjesto. Međutim, Ignjatova smrt za Leonea ne znači nikakvu pobjedu. On shvaća da se nije borio s ocem, već s prividnom slikom koju je imao o njemu. Kad toga postane svjestan, onda i ubija Charlottu. Njegov čin Gjurgjan neće nazvati *gentlemanskim* jer se ne radi o obrani časti svete Angelike koju je uvrijedila jedna obična bludnica, niti je on *moralan* da bi kaznio nju kao ubojicu. Riječ je o *vampirskoj gesti*. Škare stoga postaju simbolom *reinterpretacije vampirskog nagona*. Tijelo žene jest *medij između muškarca i smrti*, ako se osvrnemo na seksualnu ekonomiju vampirizma. Možda je stoga i barunica Castelli pravi primjer jednog takvog pristupa.

Ono što Charlottu kao zauzetu ženu čini demonskom, očituje se i u mnoštvu njezinih intimnih partnera: stari Fabriczy, Oberleutnant Ballocsanszky, dnevničar Skomrak, otac Silberbrandt, pa naposljetku i sam Leone. Svi ovi muški likovi sudjeluju u konačnoj stereotipnoj slici barunice Castelli jer ju uvijek ponovno doživljavaju kao seksualni trofej kojim će se moći pohvaliti. U njezinu se liku nastavlja tip žene koji je započet u Krležinoj ranoj dramatici, *s dvojakom značenjem patnice i bludnice*. Riječ je o Mariji Magdaleni i Anki, Columbini i Salomi te naposljetku dijelom o Angeliki. Ova se linija zapravo i nastavlja na način što se oblikuje unutar mitskog arhetipa. Zanimljivo je i njezino ime koje predstavlja *semantičko-lingvističko značenje*⁷¹. Charlotta je po svojoj etimologiji *žena*, jer je izvedenica muškog imena Charles koje dolazi iz njemačke riječi a predstavlja *muškarca*. Time je već u njezinu imenu naglašena potencijalna stereotipnost.

U svemu je naglašena Charlottina seksualnost, i kao što smo vidjeli, u tome ona i osjeća svoj organski nedostatak. Samim time, u muškom je svijetu postala savršena *domaćica* u javnosti. Najbolji primjer za to je njezina sposobnost zabavljanja gostiju sviranjem *Mondscheinsonate*, njezin savršeno slatki glas koji je svaku priču učinio vrijednom slušanja zbog tako očigledne i nikad viđene ljupkosti. Sve što je barunica Castelli činila negativno na kraju je ispalo savršenom podlogom koja će još više njezin lik okarakterizirati kao stereotipan.

⁷¹ Usp. Biljana Oklopčić: *Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay* u *Fluminensia*, god. 20. (2008.), br. 1, str. 111.-115.

4.5. Suvremenost barunice Castelli

Ovakvi su pristupi u analizi barunice Castelli još zanimljiviji kad ih promotrimo s današnjeg stajališta. Barunica Castelli danas ima mnogo i to nije začuđujuće. Važna je činjenica što naše društvo predstavlja svojevrsni odmak od patrijarhalnog i time se naoko čini modernim, međutim, poimanje novih barunica Castelli ostalo je na gotovo istoj razini kao u Krležino vrijeme. Dakle, preko nietzscheanske žene – mačke, weiningerovske žene – bludnice, došli smo do moćne ženke koja je živeći svoju filozofiju osobnog užitka, uvijek ostala samoj sebi dosljedna. Prema Weiningeru, bila bi Don Huan ženskog roda. Kroz seksualnu manipulaciju, ona se buni protiv okoline, konzervativizma, u konačnici buni se protiv muškarca. Jedino rješenje za takvu ženu je umrijeti mlada, a ne ostarjela i izborna. Gledajući u takvu ženu nikada ne možemo ostati ravnodušnima. Koliko ju žalimo, toliko i osjećamo poštovanje.

5. BARUNICA ZYGMUNTOWICZ BEATRIX – SESTRA ANGELIKA

Koncepcija lika sestre Angelike temelji se prvenstveno na njezinoj netjelesnoj, duhovnoj odrednici, što ju čini suštinskoj suprotnosti barunice Castelli. Najprije ćemo opisati Angelikin tjelesni portret. Nakon toga ćemo posvetiti pozornost njezinu odnosu s Leoneom, pozivajući se na psihoanalitičko tumačenje barunice Beatrix kao *liječnice*, *ispovjednice* i *majke*, Huga Klajna. Smatramo kako je sestra Angelika inačica Weiningerove žene majke i kao takva zaokružuje Krležinu koncepciju žene u drami *Gospoda Glembajevi*.

5.1. Tjelesni i duševni portret sestre Angelike

*U dugim noćima samoće kad se čuje kako oko naše svijesti huče nabujale rijeke utisaka, žene prislušuju pjesme šumnih slapova uzbuđenom dušom, i to, kako žena mašta u trenutku osamljenja, kako žena sanjari o tome kako treba da dođe netko tko će je oteti, to je ono zamišljanje stvarnosti koje se u platonskoj kozmogoniji zove: zamišljanje čistim duhom.*⁷²

Sestra Angelika Glembay udovica je starijeg Ignjatova sina Ivana. Za razliku od barunice Castelli, koja je svoju barunsku titulu naknadno zaslužila, Angelika je rođena barunicom. Prije odlaska u samostan zvala se barunica Zygmuntowicz Beatrix. Znatno je i mlađa od Charlotte, njoj je tek 29 godina. U samom uvodu drame, prije prvoga čina, Krleža opisuje Angeliku i već se u tom opisu daje naslutiti kakva je ona zapravo:

*Za ovoga kretanja, žamora gostiju, glazbe i smijeha, na sceni stoji Sestra Dominikanka Angelika, udovica Glambay, rođena barunica Zygmuntowicz Beatrix i promatra portrete po zidovima. Ona je vitka, otmjena i dekorativna, bez jedne jedine kapi krvi u obrazima, s prekrasnim ljiljanskim prozirnim rukama, koje koketno skriva u bogatim naborima svojih rukava.*⁷³

U ovom se Angelikinom prvotnom opisu jasno naslućuje njezina određena finoća i blagost, samozatajnost, ali i privlačnost, sasvim drugačije naravi od Charlottine. Ona je

⁷² Anđelko Malinar: *Miroslav Krleža – panorama pogleda i pojmova*, Sarajevo, 1975., str. 498.

⁷³ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995., str. 56.

otmjena i dekorativna bez pretjerivanja. Nije potrebno naglašavati Angelikinu uporabu nakita ili bilo kakvih modnih detalja. Ono što ju krasi jest bljedilo njezinih obraza i prozirnost njezinih ruku. Upravo je taj motiv *prozirnih ruku* najzanimljiviji. O vrlo čestom Krležinom motivu *vrhunaravnih, prozirnih ruku* svjedoči i bilješka iz njegova *Dnevnika* iz 1915. godine, u kojoj mladi Krleža mašta o susretu sa ženama takvih ruku.

*Uzeo bi čovjek nečiju ruku, ruku jedne žene, mirisala bi ta ruka okupana suncem, nokti bi joj bili zlatni i ruka blistava, vrhunaravna ruka Minerve ili Pallas Atene, ruka jedne netjelesne božice, ruka od voska, od alabastra, od bjelokosti, ruka Primavere...*⁷⁴

Upravo su ruke sestre Angelike vrlo važne u njezinoj interpretaciji. Te *prozirne, nježne* ruke bit će u stanju njegovati, liječiti, smirivati. Opisane su u potpunosti u skladu s Krležinom idejom o poetiziranom izgledu žene. Koliko je Charlotta divlja, nagonska i pretjerano dotjerana, toliko je Angelika nježna, vođena bez nagona i jednostavna. Nadalje, Leone opisujući njezin portret, daje nam još jednu sliku Angelike:

Lice ovalno, lice jedne gracilne gejša, dječje, nasmijano, boja mliječna s prozirnim pastelnim preljevom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle (...) Ono lice bilo je nasmijano, upravo toliko da su se na jagodicama zaokružile dvije malene, diskretne jamičice kao dvije simetrične sjenke iznad pravilne dijanske usne, ruke ljiljanske, bijele, mirišljive, prsti engleski, fini, duguljasti Holbeinovi prsti, divna plavokrvna ruka (...)

Kao što možemo vidjeti, Angelikin je tjelesni portret jednostavan, ali opet otmjen. Opisana je poput božice kojoj se treba diviti i na koju treba gledati s poštovanjem. Možemo zaključiti kako je Krleža pretjerao u tjelesnim portretima i barunice Castelli i sestre Angelike. Charlotta je previše dotjerana, plastična, zamaskirana, a Angelika previše sakralna, profinjena i prejednostavna.

Nadalje, dominantna osobina koja krasi Angeliku jest plemenito čovještvo. Božidar Petrač⁷⁵, kako smo u radu i spomenuli, dao je sažetu analizu ženskih likova u hrvatskoj književnosti od njezinih početaka pa sve do današnjih dana. Naglasit će dva osnovna modela. Prvi, koji je nama zanimljiv, a tiče se Angelike, jest majčinski. Odnosi se na one ženske likove koji funkcioniraju kao žene majke i kao Isusove majke, odnosno, Djevice Marije. Oslanjajući se na Bibliju, žena ne predstavlja nikakvu opasnost, ona nije

⁷⁴ Miroslav Krleža: *Dnevnik 1914.-17. Davni dani*, Oslobođenje, Sarajevo 1976., str. 52.

⁷⁵ Usp. Božidar Petrač: *Lik žene u hrvatskoj književnosti* u Bogoslovska smotra, Vol. 60, br. 3-4, Zagreb, 1991, str. 348.-354.

izvor zla, već je *most između Marije i Eve*. Angelika predstavlja stupanj idealno vječnoga ženskog elementa i time je suprotnost idealnom vječnom zlu – barunici Castelli. Jedna od najvažnijih uloga žene, s kršćanskog aspekta, postaje rađanje djece i očuvanje statusne uloge supruge kao takve. Kao supruzi i majci u ženi se izdiže njezin moral do vrhunca i tako se njezina duhovna snaga ujedinjuje sa sviješću jer joj Bog na poseban način povjerava ljudsko biće.

Ljiljana Ina Gjurgjan⁷⁶ nazvat će Angeliku sveticom, a sveticama će smatrati i likove Leonove pokojne sestre i majke. Njihovo je privilegirano mjesto uvjetovano vlastitim mučeništvom, ali i negacijom njihove tjelesnosti. Majci i sestri tjelesnost je uskraćena činjenicom smrti, Angeliki činom dominikanskog redovništva. Gjurgjan svoju tezu potvrđuje promišljanjima Elisabeth Bronfen koja u studiji *Preko njezina mrtva tijela* ističe povezanost smrti i idealizacije u reprezentaciji žene zapadnoeuropskog kruga. Krug smrti i njezina idealizacija je sfera u kojoj se bestjelesna žena uzdiže do savršenstva. Savršenstvo je dakle moguće postići smrću, djevičanstvom ili u našem slučaju, zaređivanjem.

5.2. Leoneova liječnica, ispovjednica i majka

U Leoneovoj prvoj rečenici upućenoj Angeliki gdje joj govori da je sve *mutno u njima*, jasno se nazire što mu ona predstavlja i što očekuje od nje. Darko Gašparović⁷⁷ će stoga i reći da je ovaj početni dijalog vođen izvanjski na visokoj intelektualnoj razini gdje se na stručan način vode rasprave o teologiji i slikarstvu, ali ono o čemu se ne govori konkretno, već stoji između redaka jest strujanje posebno finog i suptilnog, erotičnog razumijevanja dvaju potpuno suprotnih karaktera. Leone u sebi ne nosi nikakvu čvrstu sabranost, ali je upitna i Angelika kao časna sestra i njezina *qualitas occulta* koja djeluje samo poput maske ispod koje se krije nešto sasvim drugo. U jednom će mu trenutku i reći

⁷⁶ Ljiljana Ina Gjurgjan: *Od Eve do Laure u Dani hvarškoga kazališta – Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, HAZU, Zagreb – Split 2004., str. 315.

⁷⁷ Usp. Darko Gašparović: *Dramski ciklus Glembajevi danas u Dramatica krležiana*, Biblioteka Prolog, Zagreb, 1989., str. 125.-134.

da je *svaka logika samo prividna logika, opsjena!*⁷⁸ Već se u ovoj Angelikinoj izjavi evidentno naslućuje njezino naličje kao časne sestre. Nećemo dovoditi u pitanje njezinu vjeru kao takvu, ali je čitav razgovor o slikarstvu zapravo cilj kojim Leone stiže do njihovih ključnih zajedničkih erotičnih sjećanja:

„LEONE *promatrajući je, tiho i egzaltirano*: Tvoje lice sjeća me jedne Holbeinove glave: mislim da sam je vidio u Baselu. Lice ovalno, lice jedne gracilne gejše, dječje, nasmijano, boja mliječna s prozirnim pastelnim prelijevom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle, negdje duboko u jednoj transcendentalnoj nijansi s jedva primjetljivim fosforom svjetlom erotike.“⁷⁹

U ovom su trenutku i Angelika i Leone na neki način izolirani i potpuno odvojeni od glembajevskoga svijeta, ali ta sreća traje samo trenutak. Darko Gašparović zapravo ovdje govori o muško-ženskoj relaciji, o bolnoj i fatalnoj Krležinoj opsesiji o erotici, ali umotanoj u rafiniranu intelektualnu razinu, što se može primijetiti kod većine ljubavnih parova u Krležinim djelima. U *Genealogiji Glembajevih* možemo naslutiti kasniji razvoj Leoneove i Beatricine veze. Nakon ubojstva barunice Castelli i njegova boravka u umobolnici, Leone i Beatrice vjenčali su se i imali sina. No, upitna je njihova sreća, koja u krležijanskom svijetu *postoji samo kao iluzija*. Hugo Klajn⁸⁰ će ovaj dijalog istumačiti kao *raskol* između srca i razuma, odnosno između *apstraktne matematičke formule i slikanja* (Leone će joj i reći: *Mjesto da sam matematičar, ja slikam.*⁸¹). Njegova se mutna dilema može dovesti u vezu s njegovim ljubavnim životom, posebice ako se radi o teškoći seksualnih i erotičnih problema u kojima se evidentno nazire napor za potiskivanjem svega što mu je oduvijek bilo željom. Zanimljivo je što Angelika kao lik nije toliko fizički prisutna u drami. Pojavljuje se aktivno samo u trećem činu i u prvom na samom početku. Međutim, njezino pasivno pojavljivanje ima aktivni učinak u smislu funkcije radnje, a posebice kreiranja Leoneove ličnosti.

Drugi čin drame, osim kratkog uvodnog dijela sa Silberbrandtom koji moli Leonea da povuče svoje riječi o njegovom odnosu s barunicom Castelli, jest zapravo duboko razrađena dramska studija koja opisuje odnos oca i sina. Taj je odnos razmatran

⁷⁸ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995., str. 58.

⁷⁹ o.c., str. 61.

⁸⁰ Usp. Hugo Klajn: *Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije* u Forum – časopis odjela za suvremenu književnost, JAZU, Zagreb, 1968., VII, XV. Knjiga, str. 105.-106.

⁸¹ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995., str. 58.

na isti način kao i odnos Leonea i Angelike, potpuno odvojen od cjeline. Gašparović će reći da u takvim odnosima klasično-psihološki i sociološki odnosi nemaju bitnu ulogu, već govori o *dimenzijama mitskih arhetipova*. Uistinu smo i vidjeli kako odnos Angelike i Leonea možemo promatrati kao odnos Žene i Muškarca uopće.

Leone u njezinim očima neće primijetiti onakve prizive erotičnosti kao što su Charlottine. Međutim, Angelika ga privlači nečim sasvim drugim. On već sedam godina nosi ideju njezinog portreta, a možda je baš ona jedinim razlogom njegovoga povratka u obiteljski dom. Bez obzira na sve spomenute uloge koje Angelika ispunjava prema Leoneu, njihov se odnos međusobno ne iscrpljuje. Leone se u potpunosti predaje njezinoj *požrtvovnoj nježnosti* kao dijete koje je bolesno i kojemu treba pomoć. Sve njezine uloge ne mogu se u potpunosti odvojiti jedna od druge. Leone će to na neki način iskoristiti. Najprije će joj prići kao liječnici, ali će u svakome trenutku, kad god je to moguće, u svim tim ulogama pronaći nešto za sebe, nešto *dušebrižničko*. Iako isprva odbija uzimanje bilo kakvih lijekova koje mu Angelika nudi, važna je intuicija kojom ona pronalazi način da mu pomogne. Nakon što se požalio da sve *ono mutno, prljavo i bezdano* u glembajevskoj proklesnoj krvi leži upravo u njemu samome, ona je jedina koja uviđa da se prikrivena duševna emocija preobratala u tjelesnu reakciju. Klajn će to nazvati *histeričnom konverzijom*. U Leoneovoj se apsolutnoj nervozni svega duševnoga, svih osjećaja, manifestira pobuna, odnosno, opiranje od svega glembajevskog. Ona ga neće nastaviti tješiti činjenicom da će *sve biti dobro*, već ga podsjeća na sve ono što je pozitivno u njegovom talentu. Ona budi u njemu dio njegove *superiorne inteligencije*, *pušta ga da stavi njezine ruke na svoje čelo* i da time izrazi svoju vjeru u moć iscjeljenja. Iz njezinog se imena također očituje njezin status. U potpunosti karakterizira i zaslužuje ulogu *anđela*.

Angelika nije tražila koji su razlozi Leoneova rastrojstva, ona ne želi opravdati njegovu borbu protiv samoga sebe. Čak mu i zamjera takvo ponašanje. Zato je ona poput majke jer daje savjete i smjernice djetetu koje se izgubilo, koje je skrenulo s pravoga puta. Zaštitnički ga drži za glavu i pri tome ju blagoslivlja. Leoneu najviše nedostaje njegova pokojna majka. Promotrimo njegov odnos s njome, a time ujedno i s Angelikom.

Hugo Klajn⁸² će istaknuti kako je Leone u svojoj ranoj mladosti morao osjetiti veliku majčinu ljubav i povezanost. Budući da nije imala prividno normalan niti bilo kakav odnos sa svojim mužem, Leoneova je majka morala svu svoju energiju osjećaja i potrebu za ljubavlju i nježnošću usmjeriti na svoga sina. Kako je više nema, Angelika se pojavljuje kao potpuni *materinski lik*, štoviše, možemo ju smatrati *reinkarnacijom* Leoneove pokojne majke. Razlozi ovakvom pristupu mogu se iščitavati na nekoliko razina. Najprije, valja istaknuti koliko je Angelika posebna u Leoneovu životu. Razlog takvoj posebnosti leži i u činjenici što je Beatrice potpuno suprotan lik barunici Castelli. Dok Charlotta u Leonea unosi nemir, Angelika na njega potpuno djeluje svojim mirom, Charlotta ga je *smotala među svoje noge*, a Angelika ga najviše privlači svojim *nadtjelesnim, vječnim* rukama kojih se uvijek s radošću sjeća. Charlotta, kao što je već rečeno, posjeduje erotičnu inteligenciju, a Angeliku krasí ona etička pred kojom će Leone pobožno kleknuti. Pod njezinim okriljem on se uvijek osjeća bolje, glavobolja i grč popuštaju, a u njemu se bude i nada i vjera u iscjeljenje, u neku vrstu katarze koja će ga pročistiti i odvući iz glembajevskoga pakla. Ako pretpostavimo da je Leone na neki način izgubljeno dijete koje je Angelika pronašla i koje usmjerava, onda bi ona odgovarala Weiningerovoj⁸³ koncepciji žene majke. Bit se majčinstva sastoji u svome jedinomu cilju, a on je dobivanje djeteta. Kao što apsolutnu bludnicu zanima samo muškarac, tako i apsolutnu majku zanima samo dijete. Apsolutna majka kojoj je stalo jedino do djeteta, *postat će majkom sa svakim muškarcem*. To je logično u našem slučaju. Angelika se brine za Leonea i ona tu brižnost posjeduje još iz vremena svoga djetinjstva. Tako se odnosila i prema svome pokojnome suprugu još za vrijeme braka, a tako se odnosi i sada, bez obzira na njegovu smrt. Možda čak i pretjerano brižno jer već sedam godina nosi dominikansku odoru. Odlučila je žrtvovati svoj život jer ne želi biti dostojna s nekim drugim podijeliti ljubav. Nadalje, ako je žena tip majke, njezino se majčinstvo ne smije očitovati samo prema rođenom djetetu, već *mora doći do izražaja prema svakom čovjeku*. Žene tipa *majke* su uvijek majke prema svim ljudima oko sebe.

U konačnici, opće uzdizanje žene majke ima različite razloge. Budući da joj nije stalo do muškarca na način kao i bludnici to u potpunosti odgovara *djevičanskom idealu*,

⁸² Usp. Hugo Klajn: *Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije* u Forum – časopis odjela za suvremenu književnost, JAZU, Zagreb, 1968., VII, XV. Knjiga, str. 107.-121.

⁸³ Usp. Otto Weininger: *Majčinstvo i prostitucija u Špol i karakter*, Euroknjiga, Zagreb 2008., str. 275.-301.

koji ženi uvijek muškarac pridaje iz stanovite potrebe. Držimo da je djevičanski lik sestre dominikanke majčinski tip žene u Krležinoj drami i kao takav u drami i funkcionira, posebice u odnosu s Leoneom, kako smo prethodno i naglasili. Ako Charlottu i Angeliku shvaćamo kao potpuno suprotne, odnosno, jedna je Leoneu maćeha, onda se čini sasvim logičnim drugu nazivati njegovom majkom.

Angelika zapravo liječi Leoneovu inteligenciju i daje mu snagu i hrabrost kako bi popravio sve ono u čemu je pogriješio. Budući da on još nije svjestan Glembaya u sebi, njezin je pothvat u jednakoj mjeri i uspješan i neuspješan. Beatrice je dakle za Leonea svetica, vid njegove savršene iluzije majčinstva i žene koja bi jedina kao takva morala postojati. Njemu je istinski potrebna. Hugo Klajn će ju stoga i nazvati njegovom *liječnicom, ispovjednicom i majkom*. Kad mu ona na kraju kaže da *sve nije tako crno*, kad ga miluje *toplo i samilosno*, a on joj zahvalno ljubi ruke i tako ostane na koljenima, iz toga slijedi zaključak da je Leone sam sebe na kraju osudio, odnosno, da je doživio neku vrstu pokajanja. Nakon što je njegov brat Ivan umro, a Angelika postala udovicom i ona je iz pokajanja otišla u samostan. Svjesna u kakvom je paklu živjela, odlazi ondje gdje vlada potpuni mir i gdje će moći izmoliti oprost za sve Glembajeve. Njezin je lik stoga možda i najveći žrtveni doprinos u čitavom ciklusu i kao takav predstavlja drugu stranu ove nimalo požrtvovne obitelji.

6. TRAGIČNE SUDBINE FANIKE CANJEG I PROLETERKE RUPERTOVE

U prvome činu drame saznajemo epilog tragedije za koju je najviše zaslužna barunica Castelli. Naime, Fanika Canjeg je mlada djevojka, ali ju Krleža naziva *starom krojačkom radnicom*⁸⁴ koja se bacila s trećeg kata Glembajeve kuće s djetetom u naručju i na mjestu ostala mrtva. Njezino se ime veže uz aferu Glembaj-Rupert u kojoj je barunica Castelli sa svojom kočijom pregazila staru proleterku Rupertovu, ženu od 73 godine te ju usmrtila na mjestu. Ono što je tragično jest činjenica da policija nije uhitila Charlottu, smatrajući kako se dama za smrt obične seljačke radnice može braniti sa slobode. Stara Rupertova imala je sina jedinca, Josipa Ruperta koji je bio nevjenčani suprug pokojne Fanike Canjeg. Nažalost je i Josip Rupert imao tragičnu sudbinu – stradao je na radnom mjestu, a Fanika je ostala trudna i sama. Nakon zlokobne smrti svoje svekrve, Fanika je tužila na sudu barunicu Castelli, no njezin je zahtjev odbijen. Sve ove činjenice saznajemo od Pube Fabriczya, odvjetnika obitelji Glembaj koji je uvjeren kako je Fanika upravo iz navedenih razloga sebi oduzela mladi život. Zanimljiva je i činjenica kako je netom prije samoubojstva zvonila na glembajevska vrata, što će se realizirati u daljnjem tijeku dramske radnje kada ćemo saznati kako je Fanika razgovarala s Leoneom. Sirota je Fanika došla isprostiti šivaću mašinu od barunice koja ju nije htjela ni primiti bez *vizitkarte*⁸⁵. Leone joj je na to sugerirao da se više ne ponižava i ne dolazi, odnosno da bi joj bolje bilo da *skoči kroz prozor*⁸⁶ zbog cijele situacije, što je na Faniku izrazito negativno utjecalo.

Puba Fabricizy štiti dostojanstvo barunice Castelli, smatrajući kako spomenute dvije smrti, Rupertove i Canjegove, ne bi trebale stajati ni u kakvoj vezi. Žalosna je činjenica u kakvom je potlačenom odnosu u ono vrijeme bila radnička klasa naspram vladajuće, gospodske elite. Smatrajući Rupertovu pasivnim članom društva, čak i nekom vrstom parazita kojoj je stalo samo do alkohola, Krleža je definirao onodobnu klasnu diskriminaciju koja bi trebala biti u najmanju ruku kažnjiva. Svojim fantastičnim umijećem laganja, odvjetnik Puba smislio je što treba učiniti. Namjestivši da je Rupertova umrla nesretnim slučajem od srčanog udara i veće konzumacije alkohola,

⁸⁴ Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995., str. 83.

⁸⁵ o.c., str. 95.

⁸⁶ o.c., str. 99.

dosjetio se možda i gore ideje. Staricu su pokopali pristojnim građanskim pogrebom i na njezinu uspomenu osnovana je postelja u Bolnici Sestara i mjesto u gradskom sirotištu te je otvorena dobrotvorna zaklada čije će kamate direktno knjižiti banka Glembaj. Što bi značilo da su Glembajevi uspjeli i zarađivati na svojim zločinima.

Spomenute Krležine sporedne junakinje pripadaju nižem društvenom sloju i kao takve nisu zaslužile biti dijelom *mitski zatvorene zajednice*⁸⁷. Budući da je propast zajednice posljedica degenerativnog procesa i dubokih unutarnjih antagonizama, a ne djelovanja vanjskog antagonista, reći će Boris Senker, niži slojevi nisu ni mogli dobiti više mjesta u napose ekonomično strukturiranom svijetu u kojemu svaka važnija dramska osoba ima neku dramaturšku i aktantsku funkciju. Svakako, Fanika Canjeg i stara Rupertova ženski su likovi koji se u drami pojavljuju samo u funkciji radnje, a svojim nesretnim sudbinama i niskim klasnim položajem još više naglašavaju zlobu barunice Castelli i surovost Glembajevih u cijelosti.

⁸⁷ Boris Senker: *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996., str. 63.

ZAKLJUČAK

Polazište u analiziranju ženskih likova u drami *Gospoda Glembajevi*, prije svega jest Krležin sućutni odnos prema ženama. Čini se opravdanim reći da razlozi takvog odnosa leže u patrijarhalnom i konzervativnom društvu 20. stoljeća. Neupitan je i utjecaj Schopenhauerove, Nietzscheove i Weiningerove filozofije, kako je u radu i naglašeno. Također možemo zaključiti kako bi bilo nemoguće odrediti piščevu koncepciju žene bez utjecaja sveprisutne seksualnosti i spolnosti. Iako Charlotta i Angelika predstavljaju neznatan dio naspram ostalih Krležinih ženskih junakinja, ipak njihove analize ukazuju na međusobne sličnosti i povezanosti.

Barunica Charlotta Castelli-Glembay jedna je u nizu fatalnih žena čiji smo pregled u radu analizirali. Kao svaka fatalna žena, predstavlja vrlo uvjerljiv lik koji privlači posebnom vrstom energije i gotovo uvijek provocira muškarce i ne ostavlja ih ravnodušnim. Ona je kobna žena u kojoj leže sve strasti, poroci i požuda. Definirali smo ju kao glumicu, nimfomanku, fetiš, viziju nietzscheanske žene-mačke, odnosno ženu koju krasi erotična inteligencija. U konačnici držimo ključnim barunicu okarakterizirati kao inačicu Weiningerove *žene bludnice*.

Njezin je opis u potpunom skladu s jednim od ženskih stereotipa koji su prisutni u europskoj književnosti i kulturi krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Krleža ju poima kao izuzetno seksualno, puteno i zavodljivo biće. No, Charlottin je materijalizam u potpunosti razotkriven i ona na kraju doživljava potpuni slom. Jedna je od onih vrsta žena koje se prepuštaju svom životnom zanosu i nose ga preko svih nemogućnosti, egzistencija i sudbina. Najbitnija činjenica u kreiranju njezine ličnosti je tjelesnost. Specifična je i po tome što aktivno sudjeluje u kreiranju odnosa između Leonea i njegovog oca Ignjata. To se najviše očituje u drugom činu drame, u njihovom dijalogu koji predstavlja dva potpuno različita svijeta, bez zajedničkih dodirnih točaka. Jedina dodirna točka koja pokreće dramsku napetost jest barunica Castelli. Za Ignjata ona je značila svojevrsan umjetno načinjen, iskonstruiran ideal savršenstva. Bez obzira što ju je poistovjećivao sa svojim mjenicama i dividendama, ona ga je jedina naučila kako živjeti i biti sretnim. U tom vidu Charlotta funkcionira kao materijal kojim je Ignjat platio mladost, uživanje i vitalnost. S druge strane, Leoneov se odnos prema Charlotti najprije odvijao od prividne strasti do

kajanja i mržnje, a naposljetku do ravnodušnosti i zaborava. Nazivajući je savršeno indiferentnom ženom, opovrgava sve ono što ga je nekad kod nje privlačilo. Ustvari, Leone je jedini lik koji u potpunosti razotkriva Charlottin karakter. Ona za njega i Ignjata predstavlja zajednički objekt žudnje, borbu za međusobnu prevlast. Prema Ignjatu je lažno vjerna, što njemu osigurava samo privid moći koju može imati kao muškarac. Upravo je njezina nevjernost najbolje sredstvo kojim će se Leone potpuno nadvisiti nad svojim ocem. Međutim, Ignjatova smrt za Leonea ne znači nikakvu pobjedu jer shvaća da se cijelo vrijeme borio s njegovom prividnom slikom. Kad toga postaje svjestan onda i ubija Charlottu. Taj čin stoga u potpunosti pripada vampirskoj gesti jer mrtvo Charlottino tijelo postaje medijem između muškarca i smrti. U konačnici, u njezinom se liku nastavlja tip žene koji je Krleža započeo u ranoj dramatici, stvarajući Mariju Magdalenu, Anku, Columbinu i Salomu te naposljetku dijelom i Angeliku. Dakle, barunica Castelli kao *žena bludnica* objavljuje se Krležinom muškom liku kao *najviši uspon životnog potencijala i uspjeha*, ali taj isti muškarac na kraju ostaje prevaren i ponižen. Spomenuli smo utjecaj filozofskih razmatranja Schopenhauera, Nietzschea i Weiningera, kao i važnost Freudove teze o nadmoći muškoga superega kojoj smo suprotstavili feminističku retoriku Virginije Woolf i Simone de Beauvoir.

Barunica Zygmuntowicz Beatrix, odnosno sestra Angelika, Charlottina je sušta suprotnost. Ona u potpunosti odgovara koncepciji ženskih likova koji funkcioniraju kao žene majke, odnosno Djevice Marije. Stoga smo uočili kako je sestra Angelika inačica Weiningerove *žene majke*. Ona predstavlja stupanj idealnoga vječnog ženskog elementa i time je suprotnost idealnom vječnom zlu – barunici Castelli. Nazvali smo ju *liječnicom*, i *ispovjednicom*. Na Leonea potpuno djeluje svojim mirom, u njemu budi vjeru u iscjeljenje i nadu kako će ga zauvijek odvući iz glembajevskoga pakla. Ona ne traži razloge Leoneova rastrojstva i ne želi opravdati njegovu borbu protiv samoga sebe. Zamjerajući mu takvo ponašanje, Angelika je poput majke koja daje savjete i smjernice djetetu koje se izgubilo. Držeći ga zaštitnički i blagoslivljajući, liječi njegovu inteligenciju i daje mu hrabrost kako bi popravio sve u čemu je pogriješio. Ona je za Leonea svetica, savršena majka i žena. Početni dijalog u drami vođen između Angelike i Leonea predstavlja stručnu raspravu o teologiji i slikarstvu, ali u suštini i strujanje posebno finog, erotičnog razumijevanja dvaju suprotnih karaktera. Neupitna je

Angelikina uloga časne sestre, ali čitav je razgovor o slikarstvu cilj kojim Leone stiže do njihovih zajedničkih erotičnih maštanja. U tomu su trenutku oboje potpuno izdvojeni iz glembajevskoga svijeta. Angelikin se lik pojavljuje u drami u trećem činu te u prvom na samom početku. Međutim, njezino pasivno pojavljivanje ima aktivni učinak u smislu funkcije radnje, a posebice razotkrivanja jednog dijela Leoneove ličnosti.

Potpuno karakterno suprotne, i Charlotta i Angelika su izrazito stereotipni likovi. Stereotip žene rezultat je više proizvoda: Krležinog iščitavanja spomenute filozofije o poimanju žene kao takve, njegova antifeministička razmišljanja i sociološki stav prema ženi tog vremena. Njegova je žena amoralna, neiskrena, promiskuitetna i ne pretjerano pametna. Žena funkcionira samo kao muškarčeva nadopuna, odnosno središte je njegovih erotskih interesa, zauvijek ovisna o muškarcima. Upravo se iz njihove proturječnosti najizraženije iščitava stereotipija: euforija i strah, ljubav i mržnja, strast i frigidnost, pasivnost i aktivnost, majčinstvo i maćehinstvo. Dakle, u liku barunice Castelli Krleža je, oslanjajući se na hrvatsku i europsku tradiciju, stvorio noviju fatalnu ženu. Uz to što Charlotta predstavlja čovjekovu podsvjesnu erotsku prirodu, ona je i simbol svega što je u društvu zabranjeno, potisnuto, a time i destruktivno. Angelika je simbol čovjekove duhovne prirode, iskrenosti, požrtvornosti, strpljivosti, brižnosti, odnosno svega čemu težimo. Svako povijesno i književno vrijeme u sebi nosi kodekse društveno prihvatljivog ili neprihvatljivog ponašanja. Bez obzira što je koncepcija žene u Krleže stereotipna, možemo reći da ove žene iskazuju i buntovništvo, čak i neposluh, ako je o Charlotti riječ. Možda baš iz objesti što nikada do kraja nije razumio takvo žensko biće, Krleža odlučuje zaklati barunicu, a na životu ostaviti nježnu i brižnu Angeliku, ženu kakvu je oduvijek sanjao, a nikad nije imao. Interpretirajući moralni imperativ onoga vremena, sa svim svojim pozitivnim i negativnim odlikama, zaključujemo kako su glavni pokretači Krležine dramatike Eros i Društvo, a ujedno možda i najveći razlozi njegove vječne aktualnosti.

LITERATURA

Izvori

- Krleža, M.: *Glembajevi, proza*, Zora, Zagreb 1961.
- Krleža, M.: *Gospoda Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995.

Predmetna literatura

- Donat, B.: *O Miroslavu Krleži još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb 2002.
- Jevtić, M.: *Miroslav Krleža: mnogopoštovanoj gospodi mravima*, Naklada Ljevak, Zagreb 2009.
- Lasić, S.: *Krleža: Kronologija života i rada*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982.
- Malinar, A.: *Miroslav Krleža – panorama pogleda i pojmova*, Sarajevo, 1975.
- Matvejević, P.: *Razgovori s Krležom*, Naprijed, Zagreb 1971.
- Vučetić, Š.: *Krležino književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo 1958., str. 180.

Opća literatura

- Beauvoir, S.: *Drugi pol*, prev. Zorica Milosavljević, Beogradski izdavačko – grafički zavod, Beograd 1982.
- Biti, V.: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

- Boban, B.: *Materinsko carstvo. Zalaganje Stjepana Radića za žensko pravo glasa i ravnopravan položaj u društvu u Žene u Hrvatskoj – Ženska i kulturna povijest*, Ženska infoteka, Zagreb, 2004.
- Fališevac, D.: *Žena u hrvatskoj književnoj kulturi (od 16. do 18. stoljeća)*, Gordogan, 41-42/16-17, 1995.-1996.
- Feldman, A.: *Proričući gladnu godinu: žene i ideologija jugoslavenstva (1918.-1939.) u Žene u Hrvatskoj – Ženska i kulturna povijest*, Ženska infoteka, Zagreb, 2004.
- Flaker, A.: *Umjetnička proza u Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.
- Foucault, M.: *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.
- Freud, S.: *Tumačenje snova*, Stari Grad, Zagreb 2001.
- Freud, S.: *Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, prev. Vladeta Jerotić i Nikola Volf, Matica srpska, Novi Sad 1979.
- Gašparović, D.: *Dramski ciklus Glembajevi danas u Dramatica krležiana*, Biblioteka Prolog, Zagreb, 1989.
- Gjurgjan, I., Lj.: *Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krleže u Dani hvarskog kazališta – Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*, HAZU, Književni krug, Zagreb – Split, 2003.
- Gjurgjan, I., Lj.: *Od Eve do Laure u Dani hvarskog kazališta/Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, HAZU, Zagreb – Split 2004.

- Hećimović, B.: *Glembajevski ciklus, Leone i glembajevština u 13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976.
- Klajn, H.: *Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije* u Forum – časopis odjela za suvremenu književnost, JAZU, Zagreb, 1968., VII, XV. Knjiga.
- Nemeć, K.: *Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća – geneza i funkcija motiva* u Tragom tradicije, Matica hrvatska, Zagreb, 1995.
- Nietzsche, F.: *S onu stranu dobra i zla*, AGM, Zagreb, 2002.
- Nietzsche, F.: *Tako je govorio Zaratustra: Knjiga za svakoga i ni za koga*, prev. Danko Grlić, Mladost, Zagreb 1980.
- Oklopčić, B.: *Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay* u Fluminensia, god. 20., br. 1, Zagreb, 2008.
- Petrać, B.: *Lik žene u hrvatskoj književnosti* u Bogoslovska smotra, Vol. 60, br. 3-4, Zagreb, 1991.
- Senker, B.: *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996.
- Schopenhauer, A.: *O ženama*, prev. Viktor D. Sonnenfeld, Koprivnica 1922.
- Švacov, V.: *Humor Krležine drame* u Dani hvarskog kazališta VIII: *Drama i kazalište Miroslava Krleže*, Književni krug, Split, 1982.
- Triva, N.: *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Anne Borongay*. Doktorski rad, Zagreb 2012.
- Vaupotić, M.: *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb 1974.

- Weininger, O.: *Spol i karakter*, Euroknjiga, Zagreb 2008.
- Woolf, V.: *Vlastita soba*, prev. Iva Grgić, Centar za ženske studije, Zagreb 2003.